REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVIII. Band. 3. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1905.

Von den Quellen des Stils im „Triumph des Todes".

Von **Georg Graf Vitzthum.**

Zunächst die Vorfrage über das Verhältnis des berühmten Fresko an der Südwand des Camposanto zu Pisa zu den nächstverwandten Fresken der Süd- und Ostwand und zu Traini: für jene nennt die Tradition vier Künstlernamen: Buffalmaco für die Ostwand, Orcagna für den Triumph, Gericht und Hölle, Pietro Lorenzetti für die Einsiedler, Simone Martini für die Madonna über der Tür. Die Wissenschaft hat verschieden über die Zusammengehörigkeit geurteilt; und in der Frage nach dem Verhältnis der Fresken zu den Tafeln des Pisaner Meisters Francesco Traini schwankt sie zwischen unbedingter Zuschreibung an ihn und der Leugnung aller Beziehungen.[1]) Keinem Zweifel kann es unterliegen, daß die großen Fresken der Südwand vom Triumph bis zu den Einsiedlern einer Hand angehören: Gericht und Triumph weisen volle Übereinstimmung in Typen, Gewand- und Bewegungsmotiven auf, die Hölle schließt sich in den Akten an den Triumph, in den Köpfen an das Gericht aufs engste an (für letztere vgl. z. B. den Mann mit dem klagend geöffneten Mund in der obersten Reihe der Hölle mit den zwei Köpfen der Verdammten in der vierten Reihe von unten), und bei den Einsiedlern sind die Greisentypen, die Felsen, Bäume und Häuser, im besonderen noch die Haare bei Menschen und Tieren in der gleichen Weise wie beim Triumph gezeichnet.

Die Madonna über der Tür ist stark restauriert. Ihre enge Verwandtschaft zu den eben genannten Fresken ist aber noch deutlich zu erkennen in der eigenartigen Zeichnung der Mandorla, in dem Arrangement des Mantels über den Knien, in Kostümen und Flügeln der Engel. Ebenso stehen die kräftigen Köpfe mit den kleinen Nasen den Engeln des Gerichtes sehr nahe. Aber im ganzen ist doch ein andersartiger Charakter nicht zu verkennen. Der Kopf der Maria und der Christi vor allem, die Hände mit den langen dünnen Fingern, die sehr lang und

---

[1]) Von der neueren Literatur ist zu erwähnen: Dobbert, Rep. f. Kw. IV, S. 1 ff. und Andrea Orcagna in Dohmes Kunst und Künstler. Thode, Rep. f. Kw. XI, S. 13 ff. Supino, Archivio storico dell' Arte VII, 1894, p. 21 ff. Ders., Il Camposanto di Pisa, Firenze 1896. Schubring, Pisa, Leipzig 1902. Supino, Arte Pisana, Firenze 1904, p. 265 ff. Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei, Heitz 1904, S. 92 ff.

straff gezogenen Falten zeigen ein entschiedenes Streben nach Zierlichkeit und Schlankheit, für das dann die feine Gotik des Thrones im Gegensatz zu den schweren Bauformen auf den Fresken ein besonders treffendes Beispiel gibt. Ich glaube, man darf am wenigsten in dieser Madonna das früheste Werk des Camposanto sehen, vielmehr zeigt sie eine Verwendung der im Triumph (diese Bezeichnung gelte fortan für sämtliche vier Fresken der Südwand) geschaffenen Formen in einer ausgesprochenen Tendenz auf das Harmonische und Helle.

Von größerer Bedeutung ist das Verhältnis zu den Fresken der Ostwand. Die meisten zu vergleichenden Elemente vereinigt die Kreuzigung in sich. Die Typen der Männer und Frauen sind im allgemeinen wohl denen auf dem Triumph nahe verwandt — aber sie zeigen einen wesentlichen Unterschied: sie sind bei weitem verschiedener untereinander, sie haben nicht den strengen typischen Zug, der dort in allen Köpfen auch bei verschiedenartigstem Gefühlsausdruck herrscht. In den acht Frauen am linken Rand ist eine Fülle der abweichendsten Proportionen und Einzelformen zu bemerken, wie sie im Gericht etwa beispiellos ist. Und drüben in den Soldaten treten sogar Typen auf, die von vorn gesehenen mit den platten Nasen, die kaum mehr mit denen im Triumph in Einklang zu bringen sind. — Wesentlich verschieden sind die Akte: dort eine stark schattende Modellierung mit einer sichtlich an schon bestehende künstlerische Gestaltung sich anlehnenden schematischen Sonderung der einzelnen Körperteile, hier bei viel gleichmäßigerer Belichtung eine auf unmittelbarer Naturanschauung beruhende Wiedergabe des Leibes in erstaunlicher Präzision und organischem Fluß des Konturs. — Auffallend ist der Engeltypus: die Kleinheit der Köpfe unterscheidet ihn wesentlich von den Engeln auf dem Triumph. — Fast übereinstimmend ist die Darstellung der Pferde; um so verschiedener sind die Reiter: in diesen derben, untersetzten Kriegern, die schwer auf ihren Tieren lasten, ist nichts von jener hohen Leichtigkeit und Eleganz, die wir in den Rittern des Jagdzuges bewundern.

Damit kommen wir zur Auffassung der ganzen Gestalt. Engste Beziehungen sind da offenbar. Der Pharisäer, der uns den Rücken wendet, kehrt bis zu den Gewandfalten übereinstimmend in dem Greise links aus der untersten Reihe der Verdammten wieder. Aber es gibt auch hier einen Unterschied, schwer im einzelnen nachzuweisen, leicht beim Überblick über alle Gestalten zu empfinden. Faßlicher vielleicht ist er an den Händen klarzumachen. Diese sind auf dem Triumph sehr schematisch, aber ungemein bestimmt und korrekt gezeichnet; auf der Kreuzigung sind sie geradezu häßlich, lange, knochenlose Finger; aber ein viel größerer Reichtum der Formen und Proportionen, wie wir es schon bei den

Köpfen fanden. Und so nun ist es auch in den Gestalten. Im Triumph alle nach einerlei Maß, alle mit der gleichen Bestimmtheit des Umrisses, der gleichen Detailierung und wohlabgewogenen Beziehung der Glieder, auf der Kreuzigung alles ungleichmäßiger, sorgloser. Was sind das für Verschiedenheiten in dem Verhältnis von Kopf zum Körper bei den Soldaten und bei den Pharisäern, wo ist ein einheitliches Gefühl für Länge und Stärke der Arme, und wo — das ist schon eine Frage der Komposition — das dort so wesentliche Interesse für die gleichwertige Behandlung der Körper und die entschiedene Absetzung der zusammengehörigen Gruppen?

Das hängt alles zusammen mit dem, was eine Verschiedenheit der Werke am entschiedensten begründet: die viel freiere Verteilung der Figuren in dem zu beträchtlicher Tiefe wenn auch nicht ausgestalteten, so doch vorgestellten Raum, statt der strengen Begrenzung des Bildraumes, der dichten Reihung und Übereinanderordnung der Körper im Triumph. Daß dabei die Felsen mit geringerer Sorgfalt behandelt sind, kann nicht wundernehmen, doch ist zu bemerken, daß, wo sie sich zu festen Formen gestalten wie im Hintergrunde rechts, diese denen auf dem Triumph nicht entsprechen.

Bei dem inhaltlichen Reichtum und dem fließenden Formcharakter der Kreuzigung ist es nicht ganz leicht, ihr Verhältnis zu den drei viel einfacheren und gleichmäßiger durchgearbeiteten Szenen daneben, Auferstehung, Erscheinung an die Jünger und Himmelfahrt, zu beurteilen.

Der Abweichungen bieten diese genug. Sehr verschieden sind die Engel, die mit ihren hochgewölbten Stirnen auch zum Triumph nicht passen wollen. Im großen und ganzen jedoch überwiegt das Gemeinsame, und man darf das Verhältnis der Ostwand zum Triumph so zusammenfassen: der gleiche Stil, aber in einer anderen Version, primitiver im Formalen, reicher in der Komposition, auf alle Fälle in minderer Strenge und Folgerichtigkeit, aber darum frischer, ursprünglicher.

Wie stehen nun die Fresken zu Trainis Kunst? Zum Vergleiche haben wir die Tafel aus S. Domenico vom Jahre 1344/45, deren Mittelstück im Museo Civico, die Seitenteile im Seminario Vescovile zu Pisa aufbewahrt werden, und die Glorie des Thomas von Aquin in S. Caterina. Für deren Datierung fehlt ein Anhalt. Cavalcaselles Ansetzung vor 1341 ist willkürlich, jedoch macht der weichere, unbestimmtere Formencharakter eine Entstehung vor dem Dominikus höchst wahrscheinlich. Diese Verschiedenheiten der Arbeit, die übrigens selbst an dem gleichen Werke in Einzelheiten vorkommen — vgl. die Hände des Dominikus mit denen des Christus darüber und mit allen anderen des Altars — fallen gewißlich für eine Zuweisung der Fresken ins Gewicht. Traini hat Wandlungen durchgemacht und diese scheinen in einer immer größeren Präzision der

Zeichnung und einem Streben nach Klärung des Organischen zu bestehen. Eine solche Entwicklung konnte im strengen Stil der Fresken ihr Ende finden. Die Fülle der Berührungspunkte ist offenbar. Das auffallendste gemeinsame Motiv ist gewiß die Gruppe der Bettler an des Heiligen Bahre und derer, die den Tod ersehnen. Auch die formalen Überein-stimmungen sind sehr groß. Für die Typen sind vor allem die Dominikus-tafeln und das Gericht zu vergleichen: die Propheten in den Giebeln und die Apostel um Christus, allgemein die eingesunkenen Nasenrücken und das vorgeschobene Kinn, die Bärte der Alten, die häufig vorkommenden aufblickenden Köpfe. Ferner die Falten, besonders bei den auf den Boden aufstoßenden Gewändern.

Trainis Tiere stehen denen auf dem Triumph besonders nahe: der seelenvolle Kopf des Pferdes ist ja eine hervorstechende Eigentümlichkeit des Jagdzuges, der Hund auf dem Bett der Mutter des Heiligen ist mit all der Regelmäßigkeit gezeichnet wie der sitzende Hase dort. Im Land-schaftlichen sind die Bäume ebenso verschieden, wie die Felsen und Architekturen aufs engste verwandt sind. Auch zu der Ostwand liegen Beziehungen vor: der auferstehende Christus daselbst steht in der Gesamt-form wie in den Einzelheiten des Gesichts und der Handbildung dem Thomas sehr nahe. Das Rankenwerk seines Gewandes finden wir auf dem Zelt des schlafenden Papstes und auf den Mänteln der Bischöfe an der Bahre des Dominikus wieder, im Spiel der Hände sind die Frauen der Kreuzigung den kleinen Bildern verwandt, auf denen auch die Kinder wie auf jenem Fresko erscheinen. Zwei so ähnliche Figuren wie die zu Füßen des Schächerkreuzes liegende und die klagende Frau bei der Toten-erweckung sind sehr bemerkenswert.

Es genüge dieser Hinweis auf das, was die Fresken mit Traini gemein haben. Zu einer Zuschreibung an ihn reicht alles, was noch angeführt werden kann, nicht aus. Die Bedingungen für das monumentale Fresko und die miniaturartig fein gearbeiteten Tafeln sind zu verschieden; und man wird stets von neuem daran gemahnt, wie schwierig ein rein stilkritisches Urteil ist einem Stil gegenüber, der so wie der des Trecento an der Wende steht zwischen typischem und persönlichem Gestalten, zwischen einer Logik der regelmäßigen Formentwicklung und des will-kürlichen, individuellen Sichentfaltens eines Künstlers. Die Hauptsache aber ist klar: Traini ist der allernächste der uns bekannten Künster, mit dem ungreifbaren Buffalmaco brauchen wir nicht zu operieren, alle die hier in Rede stehenden Werke dürfen als eine fest zusammen-hängende lokal-pisanische Gruppe angesehen werden, und die Frage nach der Besonderheit und nach den Quellen des Stils ist für sie alle eine und dieselbe.

I.

Soweit man bisher nach den Zusammenhängen der Fresken mit der vorangehenden und gleichzeitigen Kunst gefragt hat, hat man sich im wesentlichen an die durch die Überlieferung an die Hand gegebenen Namen Orcagna und Pietro Lorenzetti gehalten. Die Annahme einer Abhängigkeit von Orcagna gründete sich nicht so sehr auf Stilvergleichung als auf Schlüsse aus der Künstlergeschichte; die Zurückführung der Kunst auf Lorenzetti und Siena überhaupt geschah jedoch ausschließlich auf dem Wege der Stilkritik. Ersteres ist leicht zu korrigieren, das zweite erfordert eine sehr eingehende Analyse.

Daß Beziehungen zwischen den Fresken und Orcagna bestehen, ist stets betont worden. Die historische Begründung für die allgemeine Auslegung dieser Beziehungen auf eine Abhängigkeit Pisas von dem Florentiner Meister, die Supino früher versuchte, ist durch die Erwägungen hinfällig geworden, die Supino selbst in seinem neuesten Werk auf Grund der Studien Chiapellis[2]) und Simoneschis[3]) anstellt. Trotzdem scheint es nötig, noch einmal mit Entschiedenheit darauf hinzuweisen, daß von einer Herkunft des pisanischen Stils von Orcagna keine Rede sein kann, daß aber nicht nur ein aus gleicher Schulung herzuleitender Parallelismus vorliegt (wie Simoneschi meint), sondern daß Andrea[4]) von Pisa abhängig ist. Diese Behauptung gründet sich auf folgende allgemeine Erwägung: In Pisa sehen wir uns einem völlig ausgebildeten Stil gegenüber, der alle Elemente in einer durchaus verständlichen notwendigen Einheit verbunden zeigt. Die Rauheit der Gesichter (es kommen hier vor allem die Verdammten in Betracht) entspricht dem schweren Fall der Gewänder mit den heftigen Brüchen zu den Füßen, den energischen Umrissen, den in tiefster Innerlichkeit erfaßten und in rücksichtsloser Entschiedenheit wiedergegebenen Geberden, der kalten Färbung. Menschen und Tiere, Felsen und Häuser, ringelnde Schlangen und lohende Flammen, alles stimmt zueinander, ja Selige und Verdammte sind vom gleichen Schlag. — Ganz anders in S. Maria Novella. Hier fallen die verzerrten Köpfe, die wenigen heftigen Geberden sehr entschieden aus dem Stil des

---

[2]) Bulletino stor. Pistojese II, 1900, p. 2.

[3]) Notizie intorno a Franc. Traini, Pisa 1898.

[4]) Wir halten der Einfachheit halber an dem Namen Andrea auch für die Fresken der Strozzikapelle trotz ihrer gewiß richtigen Zuschreibung an Nardo durch Suida (Flor. Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts, Heitz 1905, S. 4 ff.) fest. Die Verschiedenheiten der Brüder kommen für die vorliegende Frage nicht in Betracht. Und Andreas Tafel weist Züge auf, die auch für ihn Beziehungen zu Pisa unzweifelhaft erscheinen lassen. — Auch Suida nimmt die Priorität der Pisaner Fresken an (a. a. O. S. 23).

Ganzen heraus. Viel gröber sind die Verdammten gegen die Göttlichen oben und die Seligen abgesetzt und sie wirken darum nicht wie in Pisa als natürliche Ergebnisse der hier waltenden Kunst, sondern als von außen importiertes fremdes Gut. Die Gruppen der Seligen und Verdammten stellen viel mehr eine Verflachung als eine Vorbereitung des Pisanischen dar. Diese Behauptung scheint wohl subjektiv, aber zu oft hat sich das Schauspiel wiederholt, daß auf eine große stilschaffende Konzentration eine alles auflösende Dezentralisation gefolgt ist, als daß wir nicht aus jeder solcher Erscheinung einen historischen Schluß ziehen dürften. Und wenn wir daneben im großen Paradiesfresko die Pisanische Gerichtskomposition in einer so gänzlich widersinnigen aber doch entschieden fortschrittlichen Veränderung wiederfinden, so ist das eine Bestätigung unserer Ansicht.

Leider fehlen feste Grundlagen für die Datierung der Fresken, sowohl in Pisa wie in Florenz. Aber die allgemeinen Verhältnisse sprechen für die Priorität des Camposanto. Wir werden für diesen an der traditionellen Ansetzung um 1350 festhalten müssen. Der gleich nach 1272 begonnene Bau ist 1349 erst bis zu den Steinmetzarbeiten (gewiß denen der Fenster mit den Köpfen und Masken zwischen sich; denn unter den zahlreichen picchiapietre finden wir einen Bildhauer wie Cellino di Nese) und den Dachbalken vorgeschritten.[5] Auf der anderen Seite lassen die 1371—72 entstandenen Fresken des Francesco da Volterra in der völligen Veränderung des Bildideals die Annahme einer viel weniger als 20 Jahre früheren Entstehung unserer Malereien nicht zu. Die oben festgestellten Berührungspunkte mit Traini müssen für die Datierung in Betracht gezogen werden. Schubring stützt außerdem seine Ansetzung des Arbeitsbeginns »gleich nach 1351« mit dem Hinweis auf die (nicht näher angegebenen) Daten der Grabsteine unter den Bildern.[6] — Für S. Maria Novella aber liegt gar kein Grund vor, die Fresken vor das 1357 gemalte Altarbild zu datieren.

So scheidet Orcagna aus den Quellen der Pisaner Kunst aus. Um den Umfang der Einwirkungen, die von Siena kamen, in aller Genauigkeit festzustellen, sind wir genötigt, Punkt für Punkt der Herkunft der Motive und der Formen nachzuforschen.

Das Urelement der Landschaft, die eckigen Felsen mit den schieferartig gebrochenen Oberflächen, sind altes byzantinisches Erbgut, wie Giotto und Duccio es verwerten. Doch ist zu bemerken, daß schon in Giottos späteren Arbeiten, wie auch bei seinen nächsten Nachfolgern Daddi und Taddeo Gaddi, desgleichen bei Simone Martini eine wesent-

5) Supino, Il Camposanto S. 4ff. 6) a. a. O. S. 75.

liche Milderung der schroffen Formen eintritt, die erst bei den Lorenzetti wieder etwas stärker vortreten. Baumdarstellungen sind in Siena auffallend selten. Stets jedoch (z. B. Ambrogio Lorenzettis Folgen des guten Regiments) gehen sie auf eine kräftige unregelmäßige Silhouette aus, wie wir sie auch noch bei Traini finden. Die völlig dekorative, dabei aber die botanischen Besonderheiten wohl beachtende Bildung findet sich viel ähnlicher bei Taddeo Gaddi, ist aber in Pisa viel bedeutender als je bei ihm: so etwas wie die Ranke hinter den Bettlern im Triumph und die kleinen Pflänzchen am Felsboden finden sich überhaupt nirgends in Italien. Die Architekturen entsprechen den sienesischen vollkommen. Auf Trainis Tafeln sind sie auch in der Anordnung denen auf der Tafel in Sant Agostino am ähnlichsten, die Gebäude auf den Fresken erinnern an Pietro Lorenzetti. Die Tiere sind in der Wiedergabe der Formen denen auf Pietros Umilitatafel und auf Ambrogios Fresken im Palazzo Pubblico verwandt. In Florenz sind Tierdarstellungen nicht beliebt, um so wunderbarer, daß hier das einzige Beispiel für die wichtigste Besonderheit der Camposantofresken zu finden ist: das genrehaft verwertete Tier: der Hund auf dem Mahl des Benedikt im Refektorium von Santa Croce. Doch kann er auch hier zur Geschichte gehören: die Hunde dürfen von den Brosamen essen, die von des Priesters überreichem Tische fallen, während der Diener des Herrn Hunger leidet. Auf alle Fälle bleibt die genrehafte Tierdarstellung ein fast ebenso einzig dastehendes Moment im Triumph des Todes, wie die Beseelung des Tieres mit allerindividuellstem Ausdruck.

Unter den Menschendarstellungen fallen zunächst die kleinen nackten Leiber der Engel und Seelen durch ihre hervorragende Zeichnung auf. Doch liegt hier nichts eigentlich Neues vor. Es ist die byzantinische Tradition, die schon die früheste florentinische Trecentomalerei zu so ausgezeichneten Akten wie in Giottos Hölle, auf der Cecilientafel in den Uffizien oder auf dem Palast in Daddis Stephanusfresko befähigte. Dort im Giebelfeld finden wir auch das Motiv der schwebenden Engel mit dem Schriftband, das u. a. auch Arnolfo di Cambio kennt. Für die wie erwähnt ganz andersartige Auffassung der Akte in der Kreuzigung könnte man auf die Kreuzigung in der Unterkirche zu Assisi verweisen, wenn deren Datierung einigermaßen gesichert wäre. Die bekleideten Engel im Triumph und Gericht stammen aus den klagenden Chören der Kreuzigungs- und Beweinungsbilder. In der Haartracht stehen sie florentinischen nahe, ebenso ist die Form der Flügel mit dem kräftig übergebogenen Knochen am ehesten mit Daddi zu vergleichen. Das Eingehen auf die Zeichnung der Federn aber ist wieder völlig sienesisch. Simones Geschmack klingt hier an.

Kommen wir nun zu den Menschen selbst, so ist eines vor allem zu betonen, der unendliche Reichtum der Physiognomik und der Mimik — ein Reichtum, der einer Ableitung von irgend einem fest zu bestimmenden Punkte fast zu spotten scheint. Auf dem Gericht die wetterharten Apostel, denen dieser Tag des Triumphes ihres Herrn doch nur ein Tag unerklärten Grauens scheint, die Verdammten in allen Abstufungen von plötzlichem Schrecken, Gegenwehr, schreiender Klage, schmerzvollstem Erkennen, stummer Reue und Resignation, die Muttergottes droben in schamhafter Schöne, die Seligen, uralte Greise und zarte Frauen entzückt im Schauen, fest im Glauben, zweifelnd nur an ihrer Würdigkeit und zwischen allem Toben entgegengesetztester Gefühle der Engel des Gerichts mit dem unverrückt geradeaus schauenden Antlitz. Und daneben auf dem Triumph die in reinster Daseinsfreude milde und geheimnisvoll lächelnden Gesichter der Kinder dieser Welt,[7] die harten, ganz aller Kraft und Fülle entkleideten, fast fratzenhaften Köpfe der Armen, dazwischen die im Tod Erstarrten, und weiter die vornehmen Reiter in allen Abwandlungen von Alter und Fülle, mit allen Zeichen von Neugier, Schrecken, Ekel und Schmerz, endlich die Greise voll unerschütterlich ewigem Ernste — welche Fülle von Form, von Ausdruck!

Aber doch läßt sich in allen ein einheitlicher, klar zu beschreibender und darum, so dürfen wir hoffen, auch abzuleitender Typus feststellen: die Stirnen breit und niedrig, meist in flacher Rundung nach Kopf und Schläfen zu verlaufend, nach unten im Brauenbogen jedoch scharf und gerade abgeschnitten. Die Nase setzt zwischen den nach der Mitte etwas hochgezogenen Brauen energisch an, ist schmal, mit niedrigem, etwas eingesenktem Rücken, mehr oder weniger hervorgetriebener Spitze und in die Höhe gezogenen Flügeln. Die dicht unter der Stirn liegenden Augen schmal, geschlitzt, kräftig umrandet, mit kleinen, meist in die Ecke gedrehten Pupillen; so sind die Wangen nach allen Seiten entschieden abgesetzt; voll bei den jugendlichen Köpfen, bei den älteren scharfe Falten als Reste früherer Fülle zurücklassend, umrahmen sie den meist schmalen Mund, der wieder von dem vorspringenden Kinn durch die etwas vorhängende Unterlippe getrennt ist. Mit besonders gleichmäßiger Kraft ist die untere Kinnbackenlinie gezogen über dem langen, säulenartigen Hals. Also im ganzen genommen kleine Einzelformen, die

---

7) Dobbert bekämpft mit Recht Hettners Ansicht (Ital. Studien S. 124 ff.), daß in diesen Gestalten die erlösten Seligen zu sehen seien. Die drohende Todesgöttin spricht dagegen. Freilich die »Kinder der Welt« sind auch links im Jagdzug, aber es sind eben zwei Paare: rechts die irrenden Reichen und die »verblendeten« Armen, links die bekehrten Großen und die einzig wahrhaft erlösten Armen im Geiste.

durch die Entschiedenheit, mit der sie voneinander abgesetzt sind, zu einer kräftigen Gesamterscheinung sich verbinden.

Den Ursprung dieses Typus in der italienischen Kunst der ersten Hälfte der Trecento zu entdecken, scheint schwer. Gleich fremd sind die vollen, wesentlich aus runder Grundform mit breiten Einzelteilen gearbeiteten Köpfe Giottos und seiner Nachfolger — mögen diese nun das Ideal mehr nach der Seite des Schweren und Gedrungenen abwandeln wie Taddeo Gaddi, oder nach dem Regelmäßigen wie Daddi und Maso — und die Köpfe der Sienesen, die auf Duccios Idealtypen mit den hochgeschwungenen Brauen, großen Augen, der gewölbten Stirne und der gekrümmten Nase beruhen.

Nur eines Meisters Köpfe scheinen schließlich für einen Vergleich in Betracht zu kommen: des Ambrogio Lorenzetti. Zwar kann man hier nichts generalisieren. Ambrogio ist seinem ganzen Temperament wie seiner Entwicklung nach nicht der Mann des konsequenten Stils. Er ist zu reich, leicht und schmiegsam, als daß er nicht um einer neuen Aufgabe willen fallen ließe, was er eben im Verfolg entgegengesetzter Ziele gefunden. Bei ihm zu allererst und vorläufig auch allein beruht die Einheitlichkeit des Schaffens nicht in der Kontinuität des Problems, sondern in der Identität der Persönlichkeit. So kann man denn auch bei ihm sehr bemerkenswerter Weise von einem festen Typus seiner Menschen nicht reden. Er hat schon nach den ersten Lehrjahren in Siena starke Eindrücke in Florenz erhalten und daraus ergaben sich Verschiebungen des Ideals, ja Verschmelzungen und harmloses Nebeneinander. Man betrachte sein »gutes Regiment« und frage, ob es möglich sei, für diese in wesentlich neutraler Stimmung dargestellten Köpfe eine so allgemeine Formel zu finden, wie für die von so entgegengesetzten Gefühlen belebten Gesichter in Pisa. Dabei ist von einem Individualisieren nicht die Rede — die zum Porträt anregenden Köpfe der Bürger zeigen den gleichmäßigsten Typus — der Künstler hat nur aus einem reichen Schatz von ihm geläufigen Formen ausgestreut, so viel er mochte.

Unter diesen Formen nun weisen einige eine beachtenswerte Verwandtschaft mit Pisa auf. Vor allem die Köpfe der Prudentia, Fides und Pax. Auf sie läßt sich die oben angegebene Analyse der pisanischen Köpfe fast wörtlich anwenden; das Auffälligste ist die Zeichnung der Nase. Dieser Typus scheint ein Rest von Ambrogios Jugendstil zu sein, sofern wir wirklich berechtigt sind, die im Grunde doch recht wenig bedeutenden und — das gilt vor allem für die Marterszene — in der fast kalligraphisch routinierten Art der Zeichnung mehr wie Werkstattarbeit als wie Erstlingsleistungen eines so leicht begabten Künstlers wirkenden Fresken in S. Francesco zu Siena als Jugendwerke Ambrogios anzusehen.

Jedenfalls hätte er sich dann wesentlich dem Lippo Memmi (San Gimignano) und einer auch vielleicht unter Lippos Einfluß erwachsenen, doch nur vorübergehenden Stilrichtung seines Bruders (Umilità) angeschlossen. Die Typen dieser Umilitàtafel des Pietro, über deren Datierung Zweifel herrschen[8]), die jedoch wohl sicher als Jugendwerk anzusehen ist, scheinen schließlich das einzige, was die Fresken mit dem stets als ihre Hauptquelle gerühmten Stil Pietros verbindet. Aber auch hier ist bei der größeren Unbestimmtheit der Formgebung und bei dem zeitlichen Abstand kaum an eine direkte Nachwirkung dieser Typen auf Pisa, vielmehr an eine Vermittelung durch Ambrogio, den Meister klarer Zeichnung, zu denken.

Überhaupt aber ist der Pisaner Typus hiermit nicht erklärt. Zu einer so urwüchsigen Ausbildung mochte er nur auf Grund vereinzelter Vorbilder kaum gelangen. Willkommen müßte es sein, ihn bei einem Meister oder in einer Schule wirklich herrschend zu finden.

Und er findet sich in der Tat, nicht in Toskana, sondern jenseits des Apennin, in der Schule der Romagna.[9]) Es sind vor allem die Köpfe von den Fresken in Colalto, die allernächste Analogien zum Camposanto bieten, am deutlichsten zum Gericht. In den Aposteln erkennen wir die zu den Füßen des zwölfjährigen Jesus sitzenden Pharisäer wieder; und nicht allein in den Gesichtsformen und im Ausdruck, sondern in den wesentlich gleichen, wenn auch weit entschiedener durchgebildeten Motiven des Sitzens, der gegenseitigen Beziehung, der Gesten. Noch größer ist die Übereinstimmung zwischen den Seligen und Verdammten und den Typen in Colalto. Erscheint z. B. die Frau in der obersten Reihe der Erlösten wie das gealterte Ebenbild der Maria vom Bilde des Zwölfjährigen, so tritt die Verwandtschaft in den beiden Prosdocimusbildern noch allgemeiner zutage. Da sind Profilköpfe in betendem Aufblick mit erhobenen Händen, die sogleich eintreten könnten in die Reihen in Pisa. Colalto mit seinem sicheren terminus ante, 1350, und seinen engen Beziehungen zum nordischen Boden kann von Pisa nicht

[8]) Die Inschrift auf dem Florentiner Bilde ist erneuert. Das Datum 1316 kann auf keinen Fall richtig sein; denn die Beatifikation der Heiligen fällt etwas später (Meyenburg, Ambrogio Lorenzetti S. 7). Schubring (Z. f. chr. K. 1902, S. 375) will 1341 lesen, dagegen tritt Suida (Rep. XXVII, S. 387) für die schon von Thode (Rep. XI, S. 7) stilkritisch bewiesene frühe Entstehung ein. Einen Anhalt für die Datierung kann ein Vergleich mit der sehr verwandten Bicchernen-Tafeln von 1329 (Lisini tav. XVI) gewähren.

[9]) Brach, Giottos Schule in der Romagna. Heitz 1902; des Verf. Vortrag in der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft 10. März 1905. Zu diesem ist nachzutragen eine mit der Tafel bei Stroganoff auf der Auktion Corvisieri 1900 verkaufte Tafel mit sechs Passionsdarstellungen, die stilistisch und ikonographisch fest in diesen Kreis gehören.

empfangen haben. Es bleibt nur der Zweifel zwischen einer zufälligen Analogie und Beeinflussung Pisas durch die Romagna. Das letztere ist durchaus nicht so unwahrscheinlich, wie man glauben möchte. Es handelt sich ja nicht um eine kleine Lokalschule, sondern um die von Colalto am Fuß der Alpen bis Tolentino in der südlichen Mark Ankona herrschende Kunst. Und diese scheint auch auf ein größeres Zentrum nicht ohne Einfluß gewesen zu sein: »De Ravenna Magister Johannes« nennt sich der Schreiber einer um 1360 in Neapel entstandenen Bibel,[10]) und der Maler, der sie schmückte, muß entweder durch seine Herkunft oder durch seinen Genossen am Werk Kenntnis gehabt haben von jener Kunst an der Adria, die die Jugend- und Leidensgeschichte Christi in Fresken und reichen Tafelwerken unzählig oft und seit Jahrzehnten schon dargestellt hatte. Es sind hier besonders die Kompositionen, die solche Beziehungen wahrscheinlicher machen, als ein Zurückgreifen auf die dreißig Jahre früher in Neapel entstandenen Arbeiten Giottos.

Aus einer Berührung mit dieser Schule dürften wir also die Grundform des herrschenden Typus, aus dem Anschluß an Ambrogio Lorenzetti die Kraft und Klarheit der Zeichnung herleiten. — Aber damit ists nicht genug, nun handelt es sich um den Geist, den diese Formen umschließen. Wo sind die Quellen des inneren Reichtums, der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der tiefen seelischen Charakteristik? Wo ist in diesen Tagen eine Kunst, die auf dem gleichen Grunde erschuf die grobe Fratze des Bettlers und die süße Holdseligkeit des im Blütenhain wundersame Weisen spielenden Weibes? In Florenz? Klein und beschränkt erscheint mit solchem Maß gemessen seine Kunst. In Siena? Tiefstes seelisches Leben ist der Zauber seines Schaffens. Aber wir müssen uns fragen, ob das Bedeutsame daselbst, die Glut und Tiefe der Empfindung, der reiche Schatz der Formen und Gestalten wirklich sich deckt mit dem, was in Pisa vorliegt. Und wir kommen nahe daran, es als das gerade Gegenteil zu erkennen. Pietro und Ambrogio verbinden eine nur aus persönlichster Inspiration zu erklärende Tiefe seelischen Ausdrucks mit einem Erfassen allerindividuellster, vorübergehendster Erscheinungen der Haltung und Bewegung, wie sie sich nur dem unablässig das Tun und Regen der Menschen umher beobachtenden Blick erschließen kann. So gewinnen sie ein bedeutendes Material von Erscheinungsformen — aber sie ordnen dieses den bestimmten Tendenzen ihres künstlerischen Temperaments unter. Und dieses hat bei aller Wucht und Tiefe nur eine beschränkte Modulationsfähigkeit: die trübe in die Weiten schweifenden

[10]) Berlin, Kupferstichkabinett, Hamilton 85, s. Graf Erbach, Vortrag in der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft 30. 3. 1900 und L'Arte 1905, fasc. 1. Zum Vergleich mit »Ravenna« kommen vor allem fol. 367 r. und 400 v. in Betracht.

Augen der Pax sind die der Madonna, die des Sohnes Tod bedenkt, der dienende Knabe, der dem Joachim die Kunde von der Geburt der Tochter bringt, wird zum Christuskinde, das jenem geheimnisvollen Blick der Mutter forschend begegnet, hoffnungslose Bekümmernis und staunendes Erbeben vor dem neuen Glück klingen in einem Ton (Umilità Berlin Nr. 1077), die Herrin hoch zu Roß, die Jungfrauen, die sich im Reigen drehen, sind durch nichts ausgezeichnet vor der Bauernmagd, die ihre Gemüse und Eier zum Markte trägt (Folgen des guten Regiments). Kein größerer Gegensatz scheint denkbar, als der Triumph des Todes, wo hart und unvermittelt die zu höchter Schärfe gesteigerten Kontraste nebeneinander stehen.

In dieser Erkenntnis hat man endlich noch auf Neapel verwiesen, dort die Anregungen besonders zu den »höfischen« Figuren gesucht.[11]) Ich kann weder in der sienesisch beeinflußten Monumental- noch in der mehr giottesken Miniaturmalerei irgend eine der besonderen pisanischen Eigentümlichkeiten entdecken. In der Incoronata vor allem ists vielmehr die reiche Schilderlust eines gewiß vom angiovinischen Hofleben angeregten Malers, der mehr Auge hat für äußere Pracht als für das verborgene Spiel der Seelen.

Der Unterschied wird am klarsten, wenn wir uns vom Ausdruck der Köpfe zu der Auffassung der ganzen Gestalt wenden. Den Reichtum, der hier in den Fresken vor Augen steht, zu erfassen, sei dem Betrachter überlassen. Das Besondere sind weniger die großen Gesten, als die Lebensäußerungen der ruhigen Gestalten. Die sitzende Madonna, der in lebhaft ausgeschwungener Haltung stehende Michael, der leicht vorwärtsschreitende Erlöste rechts, die Frauen, die in stiller Lust die Köpfe neigen, und dann die Reiter, wie sie im Sattel sitzen, sich vor- und rückwärts neigen, sie alle zeigen eine Durchdringung des ganzen Menschen mit einheitlichem Lebensgefühl, dabei eine Eleganz und einen dekorativen Reiz, wie solcher in ganz Italien nicht seinesgleichen hat.

Und nicht allein die einzelnen Gestalten, sondern auch die Gruppen. Als die reinste Blüte eines hochgebildeten Geschmacks erscheint der Reiterzug. Der einzige, der hier zu nennen wäre, ist wieder Ambrogio Lorenzetti. Aber selbst dem Maler des guten Regiments könnten wir trotz aller Anmut seiner Kunst eine solche Leistung, in der höchster Verstand gewaltet, nicht zutrauen. Die Vorzüge dieser Gruppe, geschlossene Wirkung bei stärkster Differenzierung, zeigt auch die Bettlerschar. In der vorderen Linie die durchgehende Tendenz nach vorn, in die Höhe, stärkstes Verlangen, dahinter die Gestalten leicht im Kreise geordnet,

[11]) Schubring a. a. O. S. 78.

und in ihnen stumpfe Leblosigkeit, ja in allem Sehnen grauenvolles Widerstreben! Nur in den Toten können wir den Anschluß an ein italienisches Vorbild nachweisen. Eine kleine Tafel der Sieneser Akademie, eine Allegorie des Kreuzes, zeigt genau die gleiche Gruppe. Wir lassen es dahingestellt, ob wirklich Pietro Lorenzetti der Maler dieses Bildes sei.[12]) Es ist sicher sienesisch und gehört sicher in die erste Hälfte des Trecento. Sehr interessant ist es nun, zu beobachten, wie der Pisaner Meister das Motiv in seinem Sinne abwandelt. Die mit sichtlicher Vorliebe senkrecht zur Bildfläche hingelegten Leiber läßt er weg, nur eine Papstfigur zeichnet er so, doch ohne jede Betonung. Und während die Gruppe unter dem hohen Horizont auf der weiten Fläche in freiem Umriß auslief, schließt sie im Rahmen der reliefmäßigen Komposition in einfachem, großzügigem Kontur.

Zusammenfassend können wir sagen: Ein unbedingter Anschluß an eine bestimmte italienische Schule ist für den Triumph des Todes nicht nachzuweisen. Der Meister hat Anregungen von Siena, Florenz und wohl gar von der Romagna her empfangen. Siena steht an erster Stelle und zwar nicht allein für die Motive, sondern für das Technische: in der klaren Kraft, dem freien Fluß der Zeichnung, der entschiedenen Plastik der Gestalten zeigt sich Ambrogio Lorenzettis Lehre. Aber vieles in den Einzelheiten (Pflanzen, Tiere) und das Wichtigste in den Grundlagen des Stiles (Physiognomik, Bewegungsmotive, Gruppenbildung) ist überhaupt aus Italien nicht herzuleiten. Wir müssen die Quellen dafür weiter suchen.

II.

Die Fresken der Ostwand, für die wir oben einige nicht unwesentliche Besonderheiten nachweisen konnten, gewähren nun gerade in diesen einen Anhalt, um die Zusammenhänge der Pisaner Kunst nach anderer Seite zu suchen: sie weisen Beziehungen zu den Fresken im Papstpalast von Avignon auf. — Für diese ist man bisher über allerdings ausgezeichnet gründliche und ergebnisreiche dokumentarische Untersuchungen[13]) kaum hinausgekommen. Man hat sie als Ableger der sienesischen Schule auf ihren besonderen künstlerischen Charakter zu untersuchen kaum der Mühe wert gehalten. Und doch fallen in ihnen von der Entwicklung in Siena selbst sehr verschiedene Eigentümlichkeiten

[12]) Pératé in »Mélanges Paul Fabre«; Rothes a. a. O.

[13]) E. Müntz im Bulletin monumental 1884 und Gazette archéologique 1885 bis 1888. — Eberle, Historia bibliothecae Romanorum Pontificum I, p. 608—632. Vgl. A. Gosche, Simone Martini S. 110ff.

auf, deren Feststellung uns um so wichtiger erscheinen würde, wenn wir eine Rückwirkung auf die Fresken in Pisa annehmen müßten.

Doch vergleichen wir erst und versuchen darnach die Schlußfolgerung:

Die Erscheinung Christi an die Jünger mag wegen der wenigen aber sehr charakteristischen Motive voranstehen. Den obersten, ein wenig geneigten Kopf halten wir neben den, der unmittelbar über Johannes auf der Auferweckung der Drusiana in der Chapelle S. Jean[14]) sichtbar ist: die Haltung sehr ähnlich, nur in Pisa ein wenig mehr ins Profil gedreht, der Gesamtumriß gleichartig, völlig übereinstimmend die Formen: Stirn, Nase, Mund, Wangen (nur die Linie an der Nase in Pisa etwas schärfer), in erster Linie die Augen, sowohl der Sitz der Pupille, die Bildung von Ober- und Unterlid, die Einbettung zwischen Wange, Schläfen und Brauenbogen. Haar- und Barttracht sowie der breite Übergang vom Hals zum Torso scheint, soweit man in Avignon noch darüber urteilen kann, sehr ähnlich.

Neben jenem Kopf steht in Avignon einer in reinem Profil, ein zweiter links vom Evangelisten, drüben auf der Seite der Frauen noch zwei, ein jüngerer und ein älterer. Die Umrisse sind mit festem Willen und mit einer großen Kraft gezogen, der Absatz zwischen Stirn und Nase ist nach dem Alter verschieden scharf, aber stets bestimmt gekennzeichnet, die Nase gebogen, in scharfer Spitze endigend, dann grade zurückgeführt und in festem Kreis der Nasenflügel eingezeichnet. Die Wangenfalte ist auch bald mehr, bald weniger energisch gezogen, doch stets sind die Wangen gegen sie und die Augen deutlich abgesetzt. Die Augen wieder in starkem Kontrast von Schwarz und Weiß zwischen den breiten Lidern. Im Mund sind die beiden Lippen getrennt, auch wo er nicht geöffnet ist. Die Unterlippe tritt etwas über das Kinn vor, das kräftig, straff herausspringt und in geringer Rundung zur Kinnlade übergeht. Genau die gleichen Merkmale zeigen nun die beiden Jüngerköpfe unter dem zuerst betrachteten in Pisa. Die Augen sind kleiner, geschlitzter, das ist der einzige Unterschied. Er ist gewiß nicht unbedeutend; denn in Avignon ist das große Profilauge im Gegensatz zum geschlitzten Auge in Vorderansicht allgemein. Aber der Effekt ist hier und dort derselbe. Ferner vergleiche man das Haar des jüngeren Apostels und das der Frauen, das Ohr des Alten und das Johannis (Detail Robert 5820), seinen ganzen Kopf und den vordersten der Juden bei der Predigt des Täufers (R. 5812). Vielleicht ist man indessen schon auf etwas anderes aufmerksam geworden: die Hände! Die Finger, die sich in Jesu Wunden

[14]) Phot. Robert 5828 (zu beziehen durch J. Kuhn, Paris, Rue de Rivoli).

legen und die des auferweckenden Johannes, die anbetend erhobenen Hände der Drusiana und die des tief sich beugenden Jüngers, ja alle, auch wenn sie nicht in der gleichen Stellung zu sehen sind, in ihrer ganzen Plumpheit, im groben Zuge der Umrisse, in der Zeichnung der Nägel, in dem Temperament des Gestus. Auch droben in der Kapelle des Martial finden wir Analogien (anbetende Frau hinter der Säule bei der Heilung des Sohnes der Nerva [Robert 5809] gleich dem alten Apostel, selbst bis zur Zeichnung des fast verborgenen Daumens). Dort aber lenkt uns vom Vergleich der Hände ein Wichtigeres ab: Wir sehen da in dem Feld zu Häupten der Imago Christi im Schlußstein (R. 5814), Petrus und Martial schreiten? stehen? kaum ist es zu unterscheiden, aber wir sehen ihre großen, platten Füße breit voneinander gestellt, und den Saum des Gewandes über sie hingehen und sehen, wie die Gewänder, oben dicht um die Schulter gezogen, in langen weichen Falten den ganzen Leib mitsamt den Armen einhüllen; und alles finden wir wieder im stehenden Jünger in Pisa. Dabei ist der greise Petrus ja doch der alte Jünger, der seine Hand zur Wunde an Christi Füßen führt. —

Die Architektur gibt, soweit sich in Pisa noch über sie urteilen läßt, eine Bestätigung der allerengsten Beziehungen, die endlich auch in den Heiligenscheinen (sehr wichtigen Indizien im Trecento, denn unendlich reich sind dafür die Formen) zum Ausdruck kommen.

Die Auferstehung ist sehr übermalt, den alten Typus aber bewahrt in voller Reine der Herr. Fänden wir den in Avignon wieder? Über den beiden vorhin herangezogenen Figuren des Petrus und Martial steht ein Kopf in voller Vorderansicht. Ein dünner Schnurrbart umrahmt den Mund und gibt ihm etwas Trübes, um die Tonsur auf dem Scheitel wächst das Haar dicht und voll herab. Doch ohne diese beiden Züge ist er das Ebenbild, das wir suchen: der runde Umriß des Gesichtes, die niedere, breite Stirn, der ganz besondere Zug der Brauenbögen, der Ansatz der gerade herabgehenden breiten Nase, der Mund mit den scharf geschnittenen Lippen, die groß geradeausblickenden Augen hier wie dort. Die Nasenflügel gehen in Avignon ein wenig mehr nach oben. Das kehrt dort an allen Köpfen in gerader Vorderansicht wieder. Die leichte Untensicht, wie in Pisa, erscheint dort, wo sie motiviert ist, z. B. in der aufblickenden Frau bei der Drusiana. — Für Christi großen Fuß ist auf die oben angeführten Beispiele zu verweisen. Die Hand scheint etwas feiner, »sienesischer«. In Avignon kommen auch ähnlich gute Hände vor, aber wir wollen, wie bisher, allein auf das verweisen, was nur in Avignon vorkommt. Dafür bieten die Engel nichts Ausschlaggebendes.

Jetzt muß es sich für den Leser schon entschieden haben, ob wir auf dem rechten Wege sind. Darum nur noch weniges: Der auffahrende Christus teilt mit der schon erwähnten Frau auf dem Drusianabild den wichtigen Zug der etwas verkürzten Augen mit den nach oben geschobenen Pupillen; desgleichen die von unten gesehene, kurz unterschattete Unterlippe. Den Kopf des in die Höhe weisenden Engels halte man neben den des alten Klerikers auf dem an die Erweckung der Drusiana anstoßenden Fresko (Robert 5830). Für die knieenden in die Höhe blickenden Jünger vergleiche man die Magdalena am Kreuz (Robert 5808). Wie hier in der Verkürzung das Auge, Pupille und Weißes, noch zu seinem Recht kommt, ist erstaunlich und ohne Analogie. Zwei ähnlich verkürzte Köpfe mit dem gleichen Vorzug auf der Segnung Martials durch Christus (R. 5814). Die auffallend guten lang- und zartfingerigen Hände sind restauriert, das viermal wiederkehrende Motiv der nur ganz leicht mit den Spitzen aneinander gelehnten Hände ist für Avignon eigentümlich (in der besonderen Stellung der Finger zueinander vgl. den Jünger zuäußerst links in der oberen Reihe mit der einen Figur auf Martials Totenerweckung (Robert 5809)).

Für die Kreuzigung ergaben sich uns schon oben einige Abweichungen von den bisher herangezogenen Fresken; vor allem die Köpfe der Engel. Für diese finden sich auch in Avignon keine Vergleichsobjekte. Auch die Gruppe der Frauen zur Linken zeigt eine Durcharbeitung der stark variierenden Typen, der sich in Avignon nichts an die Seite stellen läßt. Trotzdem ist auch hier der Zusammenhang nicht zu verkennen. In der vordersten der Frauen, deren Kopf ein Tuch bedeckt, wird man unschwer die Züge jener wiedererkennen, die auf dem Fresko der Heilung der Tullia (Robert 5817) aus der Tür tritt. Und wenn man denselben Kopf mit dem der Nachbarin zur Rechten und in Betracht der Linienzüge von Brauen, Nase und Mund etwa mit den beiden Söhnen des Zebedäus auf der Darstellung ihrer Berufung (Robert 5821) vergleicht, so wird man die große Übereinstimmung der künstlerischen Auffassung inne. Diese tut sich in dem Ausdruck aller Köpfe, in der ruhigen Haltung der Leiber mit den langen, leicht etwas schräg gereckten Hälsen, in Haltung und Formung der Hände (Zeigefinger!) kund. Für den Gewandstil bieten die Gestalten darüber Vergleichsmaterial: die am Boden Liegende und die vom Rücken gesehenen sitzenden Männer bei der Segnung Martials durch Christus; die eigentümlichen kleinen Falten an der Hüfte und die breiten Partien daneben von merkwürdig lederartiger Wirkung. Die Rückenpartie dieses einen der Sitzenden und die des stehenden Pharisäers in Pisa sind in Umriß, Breite der Schultern, Heraustreten des Ellenbogens, ganz verwandt. Und hier sind es nun vor allem die Typen; diese groben

stumpfnäsigen Gesellen gehören zueinander, man vergleiche doch nur den Profilkopf in Pisa mit dem untersten der zur Seite Sitzenden. Bis zum Überstehen der Brauen haben sie Zug um Zug gemeinsam. Wichtig ist endlich der gleiche Mangel an festem Proportionssinn, wie er sich in Avignon überall, in Pisa bei dem Arm der Pharisäer links zeigt.

Damit halten wir den Nachweis engster Beziehungen für geliefert. Nur für die Ostwand? Oder liegen sie auch im Triumph des Todes selbst oder bei Traini vor?

Höchst auffallende Erscheinungen auf dem Fresko und auf den Dominikustafeln, die eine Herleitung aus einer italienischen Quelle durchaus nicht gestatten wollten, waren die Fratzen der Bettler. In Avignon sind ihre Ebenbilder. Vergleichen wir für den am Boden sitzenden den Kopf zuäußerst links vom Prozessionsfresko der Johanneskapelle (R. 5830) mit der in gleicher Weise vorgeschwungenen Nase, dem offenen Mund, den in die Höhe blickenden Augen; für das alte Weib mit der kurzen breiten Nase, dem bösen Blick, den kräftigen Falten am Nasenansatz den Kahlkopf über Johannes bei der Erweckung der Drusiana oder die Frau links in der Gruppe bei der Beschneidung Johannis in Villeneuve-lès-Avignon (abgeb. Bull. mon. 1884), der andrerseits der Nonne in der zweiten Reihe von unten bei den Seligen des Gerichts eng verwandt ist, für den Profilkopf des bartlosen Alten, wenigstens was Stirn und Nase anlangt, den vordersten der Pharisäer auf Johannis Taufe, für den Schwarzen die sitzenden Jünger bei der Weihung Martials, vor allem aber den einen stehenden Mann auf der Namengebung des Täufers in Villeneuve-lès-Avignon, der auch wieder mit Köpfen im Gericht völlig übereinstimmt. Die Haltung des sitzenden Bettlers wiederholt sich in den wichtigen Linien des Rückens und der Schenkel in dem Vater Martials auf der ersten Geschichte der Legende (Gosche, Taf. VII). — Doch wir können auch den reinen Gegensatz zu diesen rohen Fratzen betrachten, das junge Frauenantlitz, das am Ende des Jagdzugs gerade aus dem Bilde herausschaut: da haben wir die heilige Anna von der Decke der Chapelle S. Jean (Gaz. archéol. 1886 pl. 33) oder die Frau hinter Martials Mutter auf dem zuletzt erwähnten Fresko. Und drüben die Kinder der Welt, halten wir sie z. B. neben die Köpfe auf der Heilung der Tullia (R. 5817) oder auf der Beschneidung in Villeneuve, so werden wir auch ohne eingehendere Vergleichung sehen, daß hier die Grundlagen der Gestaltung die gleichen sind; die Hände bezeugen dasselbe.

Vor allem aber finden wir in Avignon nun wirklich den Typus als den herrschenden, den wir eingangs als den Urtyp der Pisaner Fresken und Trainis analysierten.

Aber an eine Einheit der Hand ist in keinem Falle zu

denken. Nähern sich die Einzelformen häufig bis zu völliger Übereinstimmung, so ist das Niveau des künstlerischen Strebens ein durchaus anderes. Die meisterhafte Durchbildung der Gestalten und ein großer Wille zur Klarheit, zur Gliederung hebt die Schöpfungen von Pisa weit über Avignon hinaus und gewinnt dann vor ihnen eine bedeutende Höhe wirklich organischer Verbindung.

Wie ist dann das Verhältnis zu verstehen? Die Lage ist schwierig: 1344/45 sind Trainis Tafeln entstanden. Für die Fresken müssen wir an dem Datum 1350 festhalten. Nun, die Martialskapelle ist genau in den gleichen Jahren 1344—45 ausgemalt, die Johanniskapelle wahrscheinlich etwas früher; und die Fresken in Villeneuve sind zwischen dem 2. Juni 1356 und dem 12. September 1362 entstanden. Damit scheint jede Möglichkeit einer direkten Beeinflussung ausgeschlossen: Matteo di Giovanni da Viterbo kann nicht an den Pisaner Fresken gelernt, Traini kann die Malereien in Avignon nicht gekannt haben. — Zur Lösung dieses Problems holen wir noch einmal weiter aus.

III.

In dem zweiten Kapitel ist die Schlußfrage des ersten noch nicht gelöst. Alle engsten Beziehungen zu Avignon konnten uns ja das Problematische der Pisaner Malereien nicht erklären. Dafür muß nach anderen Quellen gesucht werden. Und denen sind wir nahe, wenn uns der Weg nach Avignon geführt.

Was war Avignon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts? War es das Exil der römischen Kurie, ein Stück Italien im fremden Land? Es war das Gegenteil: »Die Päpste waren Franzosen, ihr Hofleben war französisch«,[15]) und damit war auch die Kunst und Kultur eine wesentlich französische. Für die Architektur und Malerei ist dies durch dokumentarische Forschungen[16]) festgestellt. Dvořák hat daraufhin ein so klares Bild davon gegeben, daß nur auf seine Darstellung verwiesen werden kann. Ebenso wichtig aber erscheinen die Tatsachen, die durch die Untersuchungen Faucons[17]) und Ehrles[18]) über die Bibliothek bekannt geworden sind.

---

[15]) s. Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrb. d. Kunsts. d. a. h. Kaiserhauses XXII, Wien 1901, S. 69.

[16]) Faucon, Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire der École française de Rome 1882, p. 44ff. u. 1884. p. 61ff. und Müntz, Bulletin monumental 1884, p. 752—755.

[17]) La librairie des papes d'Avignon 1886—87.

[18]) a. a. O. vgl. auch Labande, Catal. général des Manuscrits des Bibl. Publ. de France, vol. XXVII.

Bezeichnend ist schon einer der ersten Käufe Johanns XXII., von dem wir Kunde haben; im Februar 1317 wird der Bibliothek eine Bibel einverleibt, »empta in partibus Francie« für den enormen Preis von 60 flor. auri, sicherlich also ein ausgezeichnet geschriebenes, wahrscheinlich mit Miniaturen geschmücktes Werk. Ebenso rein französischen und zwar älteren Ursprungs muß die Bibel gewesen sein, die 1318 vom Abt von S. Rémy gekauft wurde. Verwaltet wird die Bibliothek in den ersten Jahren von dem Dominikaner Guillaume de Broa. — Um 1320 tritt eine bedeutsame Neuerung ein. Neben dem Ankauf von Büchern wird ein fester »scriptor« angestellt, als erster Philippe de Revest, Prior der Kirche von Girgonian, an den in den nächsten Jahren Zahlungen verzeichnet sind. Auch das Einbinden der Bücher wird von einem Franzosen besorgt, »maître Pierre de Paris« ist 1328 zu diesem Zweck in Avignon. Dann werden wieder nur Ankäufe von Franzosen erwähnt, bis sich 1331 der Italiener Nerio Vitalis als libraius curie Romane niederläßt. Doch schon im nächsten Jahre finden wir die päpstliche Schreibstube um fünf französische »scriptores« vermehrt. Dies bleibt unter Benedikt XII., dem ehemaligen Cisterzienserabt Jacques Fournier (1334—42), bestehen. Ja nun tritt der erste »illuminator« ein: in den ersten Monaten des Jahres 1337 wird André de Beauvais, ein Nordfranzose, bezahlt, freilich noch nicht für große Miniaturen. Bald wächst sein Ruhm und seine Tätigkeit; schon am 31. Juli 1338 wird ihm eine bedeutende Summe für den Einband eines alten Passionale und die Ausschmückung zweier Schriften Benedikts bezahlt. Und in den Jahren 1340, 1341, 1342, also während Simones Anwesenheit, malt er mehrere Bücher mit Bildern größeren Umfanges aus, erhält Aufträge für Einbände und kleineren Buchschmuck. Neben ihm ist der Schreiber Firmin Barthélemy tätig, Bibliothekare sind Jean Engilbert, dann Pierre, der Bischof von Grasse. Außer für den Papst arbeitete André schon für Pierre Rogier, Erzbischof von Rouen, den nachmaligen Papst Clemens VI. Dieser vermehrt bei seinem Regierungsantritt 1342 die päpstliche Bibliothek durch die seinige. Dann allerdings läßt das Anwachsen der Bibliothek wesentlich nach. Das Gesamtresultat ist, daß während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an dem französischen Papsthof französische Architekten, Maler und Bildhauer, französische Schreiber und Buchbinder und ein nordfranzösischer Miniaturist beschäftigt sind und daß die Leitung des wichtigsten Mittelpunktes des Geisteslebens in Händen von Franzosen liegt.

Wir hatten in Avignon das der pisanischen Kunst nächstverwandte Zentrum gefunden, es blieben uns jedoch auch hier einige der auffallendsten Züge dieser Kunst unerklärt, für die wir in ganz Italien keine Analogien finden konnten. Sollten wir da nicht die Spur weiter verfolgen

und fragen, ob in dem rein französischen Kunstbetrieb in Avignon, sei es der monumentalen Kunst bis um 1340, sei es der Buchkunst eine Lösung des Rätsels zu finden sein?

Eine Untersuchung der besonderen Verhältnisse in Avignon behalte ich mir noch vor. Aber mit aller Entschiedenheit glaube ich schon jetzt darauf hinweisen zu müssen, daß der pisanische Stil ohne einen wesentlichen Einfluß der französischen Malerei nicht erklärt werden kann, und zwar der Malerei, wie sie in der Miniaturenkunst von ca. 1250 bis 1350 erhalten ist.

Hier nun halten wir uns in erster Linie an das Hauptwerk, den Triumph des Todes selbst. Hier fanden wir die eigentümlich fremden Züge am schärfsten ausgeprägt, in den Kindern der Welt, den Bäumen und Tieren, im Zug der Reiter erkannten wir sie. Daß für den letzteren eine inhaltliche Beziehung zu Frankreich vorliegt, ist längst erkannt; am genauesten sind die Quellen von Hettner[19]) zusammengestellt. Hingegen weiß ich nicht, ob schon darauf aufmerksam gemacht worden ist, daß sich auch die bildliche Darstellung der drei Reiter und der drei Toten in Frankreich vorfindet: In dem Psautier de la Reine Bonne, der sich im Besitz Firmin-Didots befand und 1882 versteigert wurde, sehen wir auf zwei gegenüberstehenden Blättern Fol. 320 v. und 321 r. (abg. im Katalog Pl. 2) links die Reiter, rechts die Toten.[19a]) Die ersteren erinnern stark an das Fresko. Das vorderste Pferd beugt den Kopf zur Erde und dreht ihn ein wenig zurück. Der Reiter ist in lange flatternde Gewänder gehüllt und trägt eine Krone; er wendet sich voll Grauen um und legt die Hände übereinander. Hinter ihm wird der zweite sichtbar mit einem Hut gleich dem des sich vorneigenden Herrn im Fresko; er hält den Mantelbausch vor die Nase und weist mit der Rechten geradeaus. Der stark bewegte Kopf seines Pferdes ist ganz von vorn gesehen. Endlich am weitesten links der dritte, ein Jüngling in höfischer Kleidung mit einem Falken auf der Linken. Sein Pferd streckt den Kopf weit vor, schaudernd vor dem Modergeruch, den die drei ausströmen, die auf dem anderen Blatte aufrecht in Reihe stehen, in den drei Stadien zwischen Tod und voller Verwesung. Die Haltung und vor allem die Physiognomie des

[19]) Ital. Studien S. 131 ff. siehe auch Histoire littéraire de la France Vol. 23, p. 278 f. Ferner Thode, Franz von Assisi, S. 557 ff. — Daß der Gedanke der Vie mondaine und Vie pénitente und die Nebeneinanderstellung im Bild französisch ist, beweist eine bei Bastard, II, pl. 103 abgebildete Darstellung.

[19a]) Zu Dobberts (Rep. f. Kw. IV, 5. 8 ff.) Liste der Darstellungen ist außer dieser Miniatur eine Zeichnung der Hamburger Kunsthalle, holländ. 16. Jahrh., nachzutragen, die durch eine veränderte Fassung interessant ist: ein fürstlicher Jagdzug hält vor einer Grube, in der ein Mann mit Schädel und Knochen in den Händen steht und auf die Gebeine zu seinen Füßen hinweist.

dritten Pferdes kehrt in dem berühmten Pferd des Camposanto wieder. Aber dies ist nicht der einzige Vergleichspunkt. Vielmehr erkennen wir in der Anordnung der drei Reiter, in ihrer Kleidung und Haltung, in dem Sitz vor allem, dem gespannten bei dem hintersten, dem lockeren bei dem ersten, die oben hervorgehobenen Besonderheiten der pisanischen Auffassung wieder. Dabei ist ihnen der steinige Boden mit den spärlichen Gewächsen gemeinsam. Es ist nicht möglich, die beiden Darstellungen unabhängig voneinander, zum mindesten von einer gemeinsamen Quelle zu denken. Und die Priorität Frankreichs steht dabei außer Zweifel. Die Handschrift zeigt das Wappen der Königin Bonne, der Gemahlin des Jean II. von Frankreich, muß also vor ihrem Tode 1349 entstanden sein. Dies bestätigt der Stil der Figuren und Gewänder, des reichen mit Tieren belebten Dornblattrankenwerks und die Schrift, die alle auf das engste mit den Heures de Jeanne II. de Navarre bei H. Y. Thompson verwandt sind.[20]) Mehr aber als die durch das Datum sichergestellte Priorität des Psalters ist für das Verhältnis der pisanischen zur französischen Darstellung die Tatsache von Wichtigkeit, daß sich die eigentümliche Darstellung des Pferdes mit dem vorgestreckten Kopf, den hochgezogenen Nüstern und scharf von unten heraufblickenden Augen sehr viel weiter in Frankreich zurückverfolgen läßt: im berühmten Psautier de S. Louis (Paris. Nat. lat. 10525) blicken die Rinder, die Abraham erbeutet mit sich führt, ehrfürchtig zu Melchisedek auf,[21]) und der Künstler entnahm der Natur grundsätzlich die gleichen Formen der Äußerung der Tierseele, in denen etwa 100 Jahre später der Franzose und der Pisaner das Schaudern der Kreatur vor dem Tode ausdrücken sollte. Der Zusammenhang liegt hier tiefer als in einer Herübernahme von Einzelformen. Es ist hier wie dort der Geist der französischen Zeichenkunst, deren Wesen es ist, seelischen Ausdruck in einer stark betonten Bewegungslinie darzustellen. Daß dieser Geist, der in dem Psautier de S. Louis eine wundervollste Blüte getrieben hat, bis weit in das 14. Jahrhundert hinein den Charakter der Malerei bestimmt, ist unverkennbar. Das beweist beispielsweise ein Vergleich der Miniaturen in der oben erwähnten Handschrift bei Mr. Thompson mit dem Ludwigspsalter. Trotz aller Fortschritte in der Modellierung, aller wesentlichen Veränderung der Proportionen, der Bildbedingungen durch Einführung von architektonischen und landschaftlichen Bestandteilen bleiben die Auffassung der Figur und die Formen des Ausdrucks, die Typen und vor allem die Zeichnung und Haltung von

---

[20]) H. Y. Thompson, Thirty two miniatures from the book of Hours of Joan II. queen of Navarre. London, 1899.

[21]) s. Omont, Reproduction de 86 miniatures du ms. lat. 10525. Paris 1902, pl. IV.

Armen und Händen völlig in Kontinuität mit der Tradition des 13. Jahrhunderts. Und auch die erwähnten Veränderungen sind keineswegs nur auf Einflüsse von außen zurückzuführen, vielmehr beruhen sie auf einer geradlinigen Fortentwicklung,[22] analog der Plastik. Darum ist es historisch durchaus berechtigt, wenn wir zur Erklärung und Herleitung der fraglichen Erscheinungen bis auf so weit frühere Arbeiten zurückgreifen.

Neben den Tieren erschienen uns die Reiter von Pisa und jener französischen Handschrift verwandt; auch für sie läßt sich der echt französische Charakter aus dem Psautier nachweisen. Joseph bei der Einrichtung der Kornspeicher (Omont XXIII): man vergleiche die Haltung der bis über die Waden in den eng anliegenden Strümpfen gezeigten Beine, die Linien des Oberschenkels bis zum Hüftgelenk mit dem halb von der Sattellehne verdeckten Gesäß, die Lage des Rockes daneben. Das lose Sitzen mit herabhängenden Beinen, wie es der Ritter auf dem Schimmel neben der soeben verglichenen Beinhaltung seines Vordermannes zeigt, ist im Psautier bei Bileam (Omont XXXIX) vorgebildet. Besonders charakteristische Beispiele für die Formen des Reitsitzes zeigen die Darstellungen der Jäger auf französischen Elfenbeinreliefs des 13. und 14. Jahrhunderts. Und hier sind auch die Zusammenhänge der Komposition unverkennbar. Meist drei Reiter schräg hintereinandergeschoben, die Tiere geradeaus schreitend, die Jäger mit ihren Falken im Gespräch einander zugewandt; dabei das leichte sich Vor- und Rückwärtsneigen der Leiber, das in Pisa so reiche Bewegung in die Gruppe bringt.

Eine der auffälligsten Figuren des Fresko ist der Mann mit dem Hund. Seine Haltung ist von Grund aus unitalienisch: nicht allein der starke Schwung, sondern vor allem die Art des Stehens, ja schon die Tatsache, daß er im Gefolge dieses von rechts nach links sich hinbewegenden Zuges auf einmal in völliger Vorderansicht ohne eine Spur des Schreitens oder des Haltenbleibens dasteht. Er ist erklärt, wenn wir das Motiv genauer prüfen, die Haltung des linken Armes, sein Verhältnis zu Schulter und Brust, die ganz merkwürdige Behandlung des Gewandes, das in unglaublichem Realismus hier die Formen des Körpers durchfühlen läßt, daneben wieder in breiter Fläche oder scharfer Falte ganz den Gesetzen des Stoffes gemäß sich formt. Das alles ist aus französischen Handschriften wohlbekannt. Der Geiger aus dem Hochzeitszuge im Miroir historial der Bibliothek zu Leyden Nr. 62[23]) hat die

[22]) Für die Wandlung der Modellierung, des Kolorits und selbst der räumlichen Vorstellungen ohne jeden äußeren Einfluß ist sehr lehrreich ein Vergleich der beiden Hände in dem großen Gratian der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Ham. 279), derum 1300 anzusetzen ist. Der fortgeschrittenen Hand gehörte die einheitliche Lage Fol. 86—99.

[23]) Abg. Gazette archéologique 1886, pl. 14.

Stellung, die Haltung des Armes und sein Verhältnis zur Brust, er und viele andere Figuren der Handschrift den Gewandstil mit jenem Jäger gemein. Und auch hier können wir das Motiv und die Einzelheiten der Formgebung bis zum Psautier de S. Louis zurückverfolgen: man sehe den Joseph bei der Verführung durch Potiphars Weib, die Stellung der Beine, des Unter- und Oberkörpers, den herabhängenden linken Arm, bis auf die Proportionen fast kongruent mit dem Pisaner. Und ist der Geist des Gewandes nicht ganz der gleiche dort und hier bei Potiphars Weib, deren Rock sich an die Formen der Brust anschmiegt und doch seinen eigenen Zusammenhang darüber beibehält? — Nun werfe man einen Blick von den unten sich stauchenden Falten an jenem Rock auf das Gewand des Bettlers in Pisa zunächst rechts von unserer Figur, und man wende um im Psalter und sehe den träumenden Bäcker und vergleiche die Linien des Rückens, der Beine, die Falten an dem Knie mit dem sitzenden Bettler (für den wir gerade in diesen Zügen Nächstverwandtes in Avignon fanden): das läßt sich nicht unabhängig voneinander denken.

Die Übereinstimmung der Formen mit Französischem erklärt auch die Haltung des Knechts: Es ist charakteristisch für die ganze französische Zeichenkunst in dem in Rede stehenden Zeitraum, daß sie unfähig ist, ein Schreiten darzustellen. Ganz im Gegensatz zu dem feierlich weichen Wallen in Giottos heiligen Gestalten, zu dem lebhaft fersenhebenden Schritt der Bürger von Siena, wie ihn Ambrogio Lorenzetti uns zeigt, umgeht die französische Kunst die Darstellung des Gehens fast ganz; dafür gibt sie die Gestalten in jener ausgeschwungenen Haltung, die in entsprechendem Zusammenhang gar wohl die Suggestion einer Bewegung, zum mindesten eines Bewegungsbeginns oder -endes erwecken kann, weil der Schwerpunkt völlig labil ist. Muß sie wirklich ein Schreiten in Seitenansicht darstellen, dann wirds ein schiefes oder ein plump-plattfüßiges Stehen, dessen gröbste Auswüchse in Avignon sichtbar sind. Da ist es nun wichtig, daß auf allen Pisaner Fresken ein Schreiten kaum vorkommt. Wie es im Triumph in der analysierten Weise vermieden ist, so ist es auf dem die Felsstufen herabkommenden Mönch etwa in der Mitte des Einsiedlerbildes zu einem hier fast den Eindruck des Rutschens erweckenden Stehen auf parallelen Beinen erstarrt.

Sehr ähnlich wie der Mann im Jagdgefolge stehen die Engel im Gericht da und wollen mit ihrer leichten Eleganz durchaus nicht in den traditionellen Ernst italienischer Gerichtsdarstellungen passen. — Droben in der Höhe noch eine Figur, die höchst fremd anmutet. Nicht nur, daß das Motiv der Maria neben Christus ikonographisch nicht nachweisbar ist: die ganze Gestalt ist nicht für diese Szene, ist nicht in Pisa

erschaffen. Es könnte eine Krönungsmadonna sein, es ist eine Verkündigungsmadonna, so wie sie sehr verwandt in den Heures de Jeanne II erscheint (fol. 39, pl. XIV). Im Sitz, der zurückgeschwungenen Haltung des Oberkörpers, dem dagegen vorgeneigten Kopf und der Anordnung des Gewandes über den Knien findet sie ihre nächsten Parallelen in französischen Handschriften, wie etwa den Coutumes de Beauvaisis der Berliner Bibliothek, Hamilton 193, vom Jahre 1283 (passim).

Zwei Dinge blieben uns bei dem Versuch, die einzelnen Formen der Fresken aus Italienischem herzuleiten, unerklärt: die Bäume und die Tiere. Auch für diese finden wir Aufschluß in der französischen Handschriftenmalerei. Die Bäume sind denen in den Heures de Jeanne II am ähnlichsten. Zwar stehen auch diese in den vollen Umrissen der dichten Kronen nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der stark auf einzelne Ranken und Zweige hin arbeitenden früheren Kunst. Eher wären in der Tapisserie Vorbilder zu suchen. Jedenfalls aber ist die Priorität der Handschrift für Pisa ausschlaggebend. Das eigenartige Gewächs hinter den Bettlern bezeugt den Zusammenhang noch stärker.

Völlig an die Traditionen der französischen Illuministen schließt hingegen die Tierdarstellung an; in Motiven wie Formen. In jenem reichen Band- und Rankenwerk, das sich auf den mit Miniaturen und Zierbuchstaben geschmückten Seiten der Handschriften um die Kolonnen des Textes legt, treiben allerlei Lebewesen, Menschen, Vierfüßler und Vögel, und Zwittergestalten in unerschöpften Variationen ihr Spiel. Unter den Vierfüßlern stehen Hund und Hase obenan. Der graue Windhund, der ventre à terre dem schnellfüßigen Hasen nacheilt, kehrt allenthalben wieder, und es kommt dem Maler nicht darauf an, auch einmal das Spiel umzukehren und den Hasen dem Hunde nachjagen zu lassen.[24]) Lieber aber noch sitzt jener friedlich in einer Ecke des Rankenbandes oder unter einem Baum im Initial. Und wo das Band wirklich zum Zweige sich wandelt, da sitzen Vögel regelmäßig gereiht oder einzeln, stets mit großer Bestimmtheit gezeichnet, und zwar betonen frühere Handschriften ausdrücklich den festen Umriß des Vogelleibes statt des freieren Spieles des Gefieders später.

Beides, die Art der Anbringung, locker auf dem geraden Streifen hin verteilt oder ganz für sich, wie vor allem der Stil der Zeichnung kehrt nun bei den Tieren des Triumphes in einer Weise wieder, die ohne jede Einschränkung französisch genannt werden muß. Die drei Hunde unten, ganz bezeichnend der große ohne jede Beziehung zu seinem

[24]) s. Brabantini liber naturalis, datiert 1295. Berlin, kgl. Bibl. Hamilton 114, fol. 154 v.

Führer völlig dekorativ, wie unmittelbar einer Handschrift entnommen, der kleine in der Hand der vordersten Frau, die Jagdvögel auf der Hand der Falkoniere, der Fasan am Felsrand, vor allem der sitzende Hase verleugnen ihren Ursprung keinen Augenblick.

Die fratzenhaften Köpfe der Bettler und der Greise des Gerichts, die wir in Avignon wiederfanden, lassen sich auch bis nach Frankreich verfolgen: im Bréviaire de Belleville z. B. sehen wir einen auf der von Delisle, Notize de douze livres royaux pl. XVII abgebildeten Kalenderseite, und die Hirten auf fol. 53 des erwähnten Livre d'heures bei Thompson (pl. XVI) stehen den Bettlern in den Grundlagen der Typen, in der Art zu sitzen und die Hände zu bewegen sehr nahe. — Die Hände! das ist das Letzte, sehr Wichtige. Auch hier war Avignon das Nächste und auch hier müssen wir weitergehen bis Frankreich. Die eigentümlichen Handbildungen des Triumphes: das Herauswachsen aus dem dicht anschließenden Ärmel und die Stellung und Bildung der Finger, die entweder gabelförmig ohne Unterschied der Länge mit beträchtlichen Zwischenräumen gerade nebeneinander stehen oder sich dicht einrollen, so daß nur der Zeigefinger in auffallender Länge und ohne jede knochige Gliederung sichtbar bleibt; als Zwischenstufe die Hände des sitzenden Bettlers, wo alle Finger parallel zu dem nach außen sich biegenden kleinen Finger stehen: dies alles kommt in französischen Handschriften besonders um die Wende des Jahrhunderts vor. Eine Hand wie die Linke der zitherspielenden Frau könnte man für genaue Kopie halten. Neben den Formen sind es aber vor allem die Verwendung, die Haltung, die Geberden. Die mit ausgestrecktem Zeigefinger hinweisenden, die erschreckt geöffneten, schmerzlich übereinandergelegten, leicht nur greifenden, still niederhängenden,[25] das ganze Register der lyrischen Mimik auf dem Triumph, der dramatischen auf dem Gericht ist französisch. Man wende nicht ein: Giotto! Er kennt das Geheimnis der Hand, aber er verwaltet es mit der Ökonomie, die ihm in allem eigen ist: das Höchste mit wenigstem zu geben. Wie viele Figuren, bei denen die Hände gar nichts sagen, wohl ganz verborgen sind, und wie beschränkt die Variation der Gesten! Nur das Ganze, dem sie sich einordnen, macht sie neu. Und die Sienesen? Schön sind ihre Hände, üppig und voll, wert, mit allem Eifer hervorgezogen, liebevoll stets in neuen Lagen gezeigt zu werden. Aber sinds Gesten? solche, die aus dem aktiven Zusammenhang mit dem Ganzen des Körpers fließen; ists Spiel der Hände, das im flüchtigsten Bild die Tiefen der Seele enthüllt?

---

25) Wichtig auch die »rechnenden« Hände der Frau auf der Kreuzigung, ein vor allem in Rechtsbüchern ungemein häufiges Motiv.

Da stehen wir vor dem Letzten, Fraglichsten: dem Ethos der Menschen, dem Blick der Augen, dem Gebaren des Leibes, dem Innersten in der Persönlichkeit und im gegenseitigen Sichbegegnen, Ausdruck, Körperbewegung, Gruppierung. Als die Höhepunkte wieder die Kinder der Welt und der Jagdzug. Des Rätsels Lösung ist nur Frankreich, französische Gotik, wo immer man sie fassen mag. Für das Lächeln des Weibes ist wieder der Ludwigspsalter das reinste Vorbild. Im innigsten Zusammenhang mit den leicht sich schmiegenden Körpern ist es da nicht irgendwie stilistische Besonderheit, die wir uns modern deuten, sondern tiefste Einsicht in die Regungen der Seele. Das beweisen die lächelnde Sara (Omont VII), Potiphars Weib (O. XIX), die Söhne vom Stamme Benjamin (O. LXVI).

Wie liegen nun die Verhältnisse bei Traini? Seine großen Heiligen haben nichts, was nicht aus italienischer Schulung erklärt werden könnte. Anders die kleinen Dominikustafeln. Wenn wir die Figuren darauf leichthin charakterisieren wollten, so könnten wir wohl sagen, sie stünden zwischen Siena und Florenz mitten inne, zeigten sienesische Bewegungs- und Gewandmotive in florentinischen Proportionen und florentinischem Zeichenstil. Aber es scheint fraglich, ob wir nicht (auch abgesehen von den Bettlern im letzten und dem Hunde im ersten Bild, für die dasselbe zu gelten hat, wie für die Armen und Tiere im Fresko) weiter Umschau halten müssen. Die ungeheuere Präzision der Zeichnung in Gesichtern, Händen und in den mit den leichtesten Mitteln erstaunlich scharf in die weit aufgehellten Flächen der Gewänder eingetragenen Faltengraten hat selbst bei Technikern wie Ambrogio Lorenzetti und Bernardo Daddi nicht ihresgleichen. Und die Auffassung der Formen und Bewegungen hat sichtlich etwas Fremdes. Das liegt vor allem in den frei und stets in leichter Drehung auf den Körpern aufsitzenden Köpfen und in den Extremitäten mit der außerordentlichen Mannigfaltigkeit und Innerlichkeit der Innervation. Als eine Figur, die völlig fremd anmutet, sei insbesondere der Pferdeknecht bei dem Erweckungswunder erwähnt. Auch ohne bestimmten Beleg ist an anderen als französischen Ursprung dieser preziösen Gestalt nicht zu denken.

Auf Zusammenhänge mit der älteren französischen Buchmalerei deuten auch die ornamentalen Motive. Die Flächen zwischen den Vierpässen und den rechteckigen Hauptrahmen sind mit gepreßten Blattmustern gefüllt. Den Baldachin des träumenden Papstes schmücken zarteste Ranken mit dünnen, spitzen Blättern. Sie stimmen überein mit den Mustern des Mantels Christi auf dem Auferstehungsfresko. Reich dekorierte Gewänder und Stoffe sind in Italien, in Siena besonders, durchaus keine Seltenheit. Simone bringt sie in Fülle. Aber unter allen ist uns ein derartiges Ranken-

muster nicht begegnet. Mit Ausnahme der eckigen Zweige auf des Guidoriccio Gewand und Pferdedecke finden sich bei ihm nur geometrische Motive gleichzeitig — italienischen oder vorderasiatischen Ursprungs. Pflanzliche Motive zeigt Ambrogio Lorenzettis Madonna in der Akademie zu Siena (Phot. Lombardi 781), jedoch nur in Reihung, nicht in fortlaufender Ranke. Hingegen ist das allernächst Verwandte zu dieser pisanischen Form in dem Ludwigspsalter zu finden (Omont 25—28, 43, 45, 47—50, 52—78 und die Psalteranfänge, merkwürdig abweichend von den schweren Ranken der übrigen Blätter).

Die hier aufgewiesenen sehr vereinzelten Symptome eines französischen Einflusses bei Traini können die richtige Wertung erst in Verbindung mit den Ergebnissen für die Fresken finden. Und so versuchen wir zusammenzufassen.

Wir fanden drei Gruppen pisanischer Malereien: Ostwand, Südwand, Trainitafeln mit nicht fest erweisbarem persönlichen, jedoch ganz überzeugendem lokalen Zusammenhang. Das zeitliche Entstehungsverhältnis ist nicht völlig gesichert. Aller Wahrscheinlichkeit nach steht Trainis Dominikus 1345 voran, die Fresken folgen in einem Abstand von etwas mehr als fünf Jahren; der qualitative Unterschied zwischen Ost- und Südwand kann einer relativen Datierung nicht zugrunde gelegt werden.

Die geringeren Fresken der Ostwand stehen in engstem Zusammenhang mit Fresken, die 1345 in Avignon vollendet sind. Dies ist in jedem Falle durch Priorität dieser und wahrscheinlich durch persönliche Anwesenheit des pisanischen Künstlers in Avignon zu erklären. Denn die Besonderheiten des avignonensischen Stils sind durch seine Ausbildung auf nicht-italienischem Boden bestimmt.

Vereinzelte Beziehungen zu Avignon weist auch die Kunst Trainis sowie des Triumphes auf. Daneben machen sich auf diesem sehr weitgehende, bei Traini nicht so unmittelbare Einflüsse der französischen Buchmalerei und Elfenbeinplastik von dem Ende des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geltend.

Diese erfordern an sich die Anwesenheit der Maler in Frankreich nicht. Sie sind durch Werke der Kleinkunst vermittelt, die in Pisa eingeführt sein könnten. Hingegen machen die Avignonensischen Motive — die größtenteils unabhängig vom Meister der Ostwand, also nicht von ihm genommen sind — einen persönlichen Aufenthalt daselbst wahrscheinlich. Für Traini, der zwischen 1322 und 1337, 1337 und 1341 oder endlich noch zwischen 1341 und 1344, wo Nachrichten über ihn fehlen, am Papsthof gewesen sein könnte, blieben die Formen seiner Berührung mit der dortigen Kunst allzu hypothetisch. Der Meister des Triumphes aber hat gewiß in naher Beziehung zu den französischen

Künstlern gestanden und hat vor allem auch die Gelegenheit zum Studium der in der päpstlichen Bibliothek reich vertretenen älteren und gleichzeitigen französischen Buchmalerei genützt. Durch und durch italienisch, im besonderen Anschluß an Ambrogio Lorenzetti geschult, hat er sich nicht mit einer allgemeinen Modifizierung seines Stiles begnügt. Er hat sich vielmehr ohne Zweifel eine reiche Sammlung von Skizzen nach französischen Motiven (z. B. Jagdzug, Meutenführer, Tiere, Bäume, Musikanten, sitzende Figuren, Köpfe, Hände) angelegt. Diese benutzte er bei dem großen Werke, zu dem man ihn in (seiner Vaterstadt?) Pisa berief.

Aus solcher Tatsache sind nicht nur der Figurenstil, die Formgebung wie die Grundlagen der Empfindung, sondern vor allem die Eigentümlichkeiten der Komposition zu erklären. Diese beruht ja im Grunde auf einer höchst losen Aneinanderreihung von einzelnen, z. T. nachweislich ganz von außen übernommenen Gruppen. Die erstaunliche Einheitlichkeit der Wirkung ist demgegenüber gewonnen aus der festen Orientierung aller Teile zu dem nahen, für das Gefühl völlig kontinuierlichen Grunde. Will sich »die räumliche Tiefe nirgends ergeben, um Höhe und Breite miteinander auszugleichen, wie nur sie es vermag«,[26]) so erklärt sich dies als natürlichste Folge der Basierung der Komposition auf die völlig auf das Figürliche beschränkten Motive der französischen Kunst.

Der Mangel einer höheren Instanz ist es, wodurch sich die Kunst des Triumphes gleich stark abhebt von dem Stil in Siena, der mit allem Reichtum des Räumlichen schaltet, und dem Florentinischen, der in den feinsten Abwägungen der Massen alles zu einem Organismus eint. Gerade in den beiden Fresken, die eine Lösung nach florentinischem (Gericht) oder nach sienesischem Ideal (Einsiedler) so nahe legten, zeigt sich die Selbständigkeit, deren Fundamente im Triumph zutage liegen. In diesen Folgen erst erweist sich ihre Wucht. Die durch (und in) Avignon vermittelte Einwirkung französischer Elemente bedeutet nun nicht nur ein auf den einen, persönlich bedingten Fall beschränktes Aufnehmen fremder Form- und Gefühlsideale, sondern die Ausprägung eines neuen Bildideals, das für die Folgezeit nicht ohne Wirkung geblieben ist.

[26]) Schmarsow, Masaccio-Studien S. 110.

Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte: I. Ott Voß. II. Die Familie Praun-Löblich.

Von **Albert Gümbel.**

In dem Vorwort zu seiner grundlegenden Darstellung der Nürnberger Malerei im 14. und 15. Jahrhundert hat Thode es beklagt, daß für diese Zeit einer Menge anonymer Bilder, deren Meister wir nicht kennen, auf der anderen Seite eine gleichfalls nicht unbeträchtliche Fülle von Malernamen gegenübersteht, ohne daß es, abgesehen von ganz vereinzelten Fällen, möglich ist, eine Brücke zwischen hüben und drüben zu schlagen.

Auch den nachstehenden Mitteilungen könnte man den Vorwurf der Einseitigkeit machen, da sie nur neues biographisches Material über einige zwar mit Namen bekannte, nach ihrer Bedeutung aber mangels beglaubigter Werke nicht abzuschätzende Meister beibringen, somit nur die von Thode bemerkte Fülle der historischen Daten vermehren. Gleichwohl ist Verfasser der Überzeugung, daß auch Arbeiten dieser Art nicht ganz ohne Verdienst sind und nicht unterbleiben dürfen, denn abgesehen davon, daß jeder Tag einen glücklichen Fund, eine neue Nachricht bringen kann, die den einen oder anderen Meisternamen in den Vordergrund rücken kann, haben wir doch in allen diesen Weinschröter, Landauer, Voß, Pleydenwurff, Schön usw. die Männer vor uns, die den Boden bereiteten für eine spätere, über alle Erwartung köstliche Ernte, für die dürerische Kunst.

Von diesem Gesichtspunkt aus mögen auch die nachstehenden archivalischen Notizen freundliche Aufnahme finden![1])

[1]) Vor dem Eintritt in mein heutiges Thema möchte ich eine nachträgliche Bemerkung zu meinen Aufsatze: Meister Berthold von Nürnberg ein Glied der Familie Landauer (Rep. f. Kunstwissenschaft Bd. 26) machen, welche geeignet scheint, künftigen Irrtümern vorzubeugen. Gleichzeitig mit dem Maler lebte nämlich in Nürnberg ein Berthold Landauer, welcher das angesehene und wichtige Amt des Ratsschreibers bekleidete. Ob er in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem Meister stand, ist nicht festzustellen, aber sehr wahrscheinlich. Der bekannte Nürnberger Annalist Johannes Müllner, der selbst Ratsschreiber war, stellt in seinen Jahrbüchern (Konzept und Abschrift im Kreisarchiv Nürnberg), bei der Schilderung des Nürnberger Stadtregiments eine Liste

I. Ott Voß.

Die Familie dieses Meisters dürfte keine einheimische gewesen sein, sondern nach Nürnberg zugewandert. Vielleicht war er der Sohn des im Jahre 1416 in Nürnberg als Neubürger aus den Handwerkern aufgenommenen Ott Voß, eines Taglöhners im Drahtziehergewerbe,[2]) oder eines 1410 Bürger gewordenen Leinewebers Eberhart Voß.[3]) Vor dem letzteren Jahre konnte ich Glieder dieser Familie in Nürnberg bisher nicht finden. Unser Meister wird erstmalig 1427 als »Ott Voß maler« in der Losungs- oder Steuerliste der Sebalder Stadtseite genannt, und zwar wohnte er in dem Häuserviertel, welches umschrieben wird mit den Grenzen: Des Pairrewterseck hinumb für den Kolditzer mitsampt der mittelgassen vnd für den Fürrer bis zu dem Ledertürlein vnd bey der mawr wider herab vntz an daz molertor.[4]) Murr in seinen Malerlisten aus den Nürnberger Steuerbüchern[5]) nennt ihn 1427—1430 auf der Sebalder Stadtseite neben Berthold Landauer und einem »Endres Moler« und erwähnt ihn dann nicht mehr, doch ist sein ständiger Aufenthalt in Nürnberg während der nächsten achtzehn Jahre urkundlich bezeugt. Sowohl das »Grabenbuch«[6]) von 1430, wie die Sebalder Steuerlisten von 1433, 1438 und 1440 führen ihn, bald als Ott Maler (1430 und 1433) bald als Ott Voß (1438 und 1440) auf. Aus dem Jahre 1433 besitzen wir sodann eine Strafverfügung des Nürnberger Rates gegen ihn, er mußte sich, wohl wegen häuslicher Händel, die zum öffentlichen Ärgernis geworden waren, einer Strafhaft von acht Tagen unterziehen, seine Ehefrau

seiner Amtsvorgänger auf und setzt die Tätigkeit Berthold Landauers in die Jahre 1410 bis 1419. Man sollte annehmen, daß Müllner für sein Namenverzeichnis genügendes, urkundliches Material zur Verfügung stand, gleichwohl liegt aber ein Irrtum des Annalisten vor, indem jener Ratsschreiber Landauer bereits im Jahre 1413 verstorben war. Dies geht mit aller Bestimmtheit aus einem Eintrag in einem Nürnberger Bürgerbuch (Abschrift in der Kgl. Bibliothek zu Bamberg Ms. hist. in fol. Nr. 62) hervor, wo sich unter den im Jahre 1413 als Bürger aus dem Stande der Nichthandwerker Aufgenommenen — für diese, jährlich meist nur wenige Namen umfassende Gruppe existierten eigene pergamentene Bürgerbücher — genannt findet: »Kathrey des Bertold Landawers, vnsers schreibers, wittib.«

[2]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. Bürgerbuch Nr. 233, pag. 156b: Ott Voß, T[agwerker] auf drotziehen, dedit 2 gulden.

[3]) Ebenda pag. 147a: Eberhard Voß, Leinweber, dedit 2 gulden.

[4]) Das Moler (Maler, Müller)thor, so genannt nach den benachbarten Klostermühlen von St. Katharina, erhob sich am Ausgang der heutigen Ebnersgasse zwischen dieser und dem Heugäßlein. Mummenhoff, Mitteil. des Ver. f. Gesch. d. Stadt Nbg. XIII, 253.

[5]) Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, Bd. XV.

[6]) Über dieses siehe meinen Aufsatz »Meister Berthold etc.« l. c.

erhielt einen viertägigen Hausarrest.[7]) Seit dem Beginne der vierziger Jahre fließen die biographischen Quellen etwas reichlicher, doch bieten sie an Nachrichten über das künstlerische Schaffen des Meisters, die uns am wichtigsten wären, nur eine Notiz, und diese von sehr bescheidenem Werte. Das übrige archivalische Material betrifft des Künstlers Familienleben und ist, wie schon die Strafsentenz vom Jahre 1433 ahnen läßt, sehr unerfreulicher Natur. Die verschiedenen Szenen dieses Familiendramas: Entführung der Tochter des Meisters, Kuppelei und Ehebruch zeigen uns weder das Haupt noch die Glieder der Familie in besonders vorteilhaftem Lichte.

Es möge nun zunächst die Nachricht über eine Tätigkeit des Meisters für eine Kirche in der Nähe Nürnbergs folgen. Im Jahre 1443 erhob laut Manuale des kaiserl. Landgerichts des Burggraftums Nürnberg[8]) »Ott Maler von Nuremberg« am 5. September genannten Jahres vor dem in Nürnberg tagenden Landgerichte Klage gegen die Gotteshauspfleger der Kirche zu Zirndorf[9]) auf Bezahlung von 26 groschen »umb zwelfboten« die er dem Gotteshause um diesen Preis »gemacht« oder nach dem Ausdruck der Urteilsbücher »dafür zu kaufen geben« hatte. Ob es sich bei dieser Darstellung der zwölf Apostel um ein Tafelgemälde, Glasmalereien, Fresken oder Schnitzwerke handelte, ist aus diesen kurzen landgerichtlichen Protokollen nicht zu ersehen, doch dürften hier Skulpturen gemeint sein, sonst würde wohl die Bezeichnung »tafel« gebraucht sein, auch die Ausdrücke »kaufen« und »machen« scheinen besser hierzu zu stimmen. Bei der Niedrigkeit des Preises können wir uns freilich diese Schnitzereien, selbst wenn es sich nur um einige wenige Apostelgestalten handelt, in bezug auf Umfang und künstlerische Qualitäten nur als recht bescheiden vorstellen.[10])

Der Eintrag im Gerichtsmanuale hat folgenden Wortlaut:

Judicium in Nuremberg feria quinta post Egidii (= 5. September) anno domini M°CCCC°XL° tercio etc.

---

[7]) K. Kr.-Archiv Nürnberg. M. S. 326, fol. 30: Foß maler promisit 8 tag supra versperrt turn. uxor eius promisit 4 tag in irem haus zu seyn umb verhandlung (= üble Handlung, Vergehen).

[8]) Über Geschichte und Wesen dieses kaiserlichen Landgerichtes, sowie die hier in Betracht kommenden Archivalien vgl. die gut orientierenden Bemerkungen bei Rieder, Landgericht an dem Roppach in neuer urkundlicher Beleuchtung mit Exkursen über andere Landgerichte, insbesondere das des Burggraftums zu Nürnberg (57. Ber. über Bestand und Wirken des histor. Vereins zu Bamberg, 1896).

[9]) Ein ehemals Ansbachisches Pfarrdorf bei Fürth, bekannt als ein Stützpunkt des Wallensteinschen Lagers vor Nürnberg, Sommer 1632.

[10]) Möglicherweise dürfen wir aber auch an Tonbildwerke denken, in der Art der Kalchreuther Apostel. Vgl. Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, Teil II, Kap. III: Die Schule der Tonbildwerke.

Ott Maler von Nur[emberg] [klagt] ad Cuntz Kötzler, ad Fritz Weyler, ad Cuntz Zwinger zu Zirndorff pro debito 26 grosch, die im ir voriger pfarrer seligen von derselben pfarre wegen schuldig beliben ist umb zweltboten, die er dann in das genant gotzhus darfur gemacht hat, die ihm langst bezalt solten sein worden, das aber nit geschehen ist; darumb so hofft er, das die genanten gotzhusmeister deselben gotzhus im die billichen und von recht an dez gemelten pfarrers seligen statt von der kirchen wegen ausrichten und bezalen sollen, dez konn er on ger[ichts] hilf nit bek[umen]. damnum 4 flor.

Der betreffende Vortrag im Urteilsbuch lautet:

Judicium in Nuremberg feria quinta post Egidii anno etc. XLIII^cio^

Ott maler von Nüremberg [klagt] ad Cuntz Kötzler, ad Fritz Weyler, ad Cuntz Zwingel zu Zierndorff pro debito 26 grosch, die sie im schuldig worden seint von dez gotzhus wegen daselbst umb zwelfboten, die er ine als gotzhusmeistern der genanten kirchen und pfarr darfur ze kaufen geben, die im langzit von in unbezalt ausgestanden sint und standen im noch aus und verzichen im die ferlich mit gewalt on r[echt]. dampnum 3 flor.

Das Urteil dürfte nicht im Sinne der Klage ausgefallen sein; die Kirchenmeister scheinen den Nachweis geliefert zu haben, daß sie den Kaufpreis bereits bezahlt hätten. Das Urteilsbuch hat nämlich am Rande die Bemerkung: Nota sie habens dem pfarrer zu K[adolzburg?] geben. Dieser Pfarrer war wohl der Testamentsvollstrecker seines verstorbenen Zirndorfer Amtsbruders. Weiteres wird über den Handel nicht berichtet.

Was nun das übrige urkundliche Material betrifft, so ist dieses, wie schon bemerkt, rein biographischer Natur und gewährt uns einen keineswegs erfreulichen Blick in das private und Familienleben des Malers. Die erste hierher gehörige Urkunde ist der Urfehdebrief eines Schlossers Heinrich Hewnfelt vom 12. Dezember 1442 nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis, in das ihn der Nürnberger Rat hatte legen lassen, weil er, obwohl verheiratet, die Tochter des Meisters entführt und mit ihr in fremden Landen herumgezogen war.[11]) Drei Jahre später kam der Meister selbst wieder wegen eines Raufhandels, wobei er vom Leder gezogen und gemeinsam mit einem Bäckerknechte den Nachtwächter mißhandelt hatte, in Konflikt mit den öffentlichen Gewalten. Diesmal fiel die Strafe nicht so glimpflich aus, wie vor zwölf Jahren, der Maler wurde zu einer vierwöchentlichen Haft in einem finsteren Kämmerlein und zum Stadtverweis auf zwei Jahre verurteilt, doch sollte ihm das

[11]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Urk. des siebenfarbigen Alphabets S. V 89/2 Nr. 2189. Vgl. Beilage I.

zweite Jahr der Verbannung im Gnadenwege erlassen werden können.[12]) Dies scheint denn auch geschehen zu sein, denn schon Ende des Jahres 1446 finden wir unseren Meister wieder in Nürnberg anwesend und — in neue böse Händel verwickelt, die zur Trennung seiner Ehe führten. Es scheint freilich, als ob hier der größere Teil der Schuld auf weiblicher Seite zu sehen sei, jedenfalls spielt die Ehefrau in der ganzen Angelegenheit eine sehr schlimme Rolle.

Soweit sich die Sache auf Grund von Beschlüssen, Korrespondenzen und Strafverfügungen des Rates überblicken läßt, war der Hergang folgender: die Frau scheint des ehelichen Zusammenlebens mit dem Manne in solchem Maße überdrüssig geworden zu sein, daß sie zur Erzwingung der Scheidung zu dem schändlichen Mittel griff, ihrem Ehemanne durch eine alte Gelegenheitsmacherin eine Frauensperson zuführen zu lassen. Dieser Plan scheint nur allzu gut gelungen zu sein, und die Ehe wurde »aus Verschulden des Mannes« durch die bischöflich Bambergische Kurie getrennt. Kunigunde Voß begab sich selbst zur Betreibung des Scheidungsprozesses nach Bamberg und hatte überdies jene Verführerin zu veranlassen gewußt, sie dorthin zu begleiten und ihre entscheidende Aussage vor dem Bamberger Official abzulegen. Doch die schlimmen Machenschaften der Ehefrau wurden in Nürnberg ruchbar und der Rat griff mit scharfen Strafen ein. Els Ambergerin, die sich zur Rolle der Verführerin hergegeben hatte, wurde ins Gefängnis geworfen und nach ihrer Entlassung drei Jahre aus der Stadt verbannt;[13]) Kunigunde Voß

[12]) Ebenda. Ratsbuch 1b, fol. 146a: Item dem peckenknecht, der mitsampt dem Ott Fuß den nachtwachter geslagen hat, nachstellen.

Otten Fuß, maler, und den nachtwachter gen einander horen und denselben Otten sein puß geloben lassen.

Ebenda. Manuskript 326, fol. 92b: Ott Fuß, maler, ist gestraft worden vier wochen in einem vinstern kemerlein und zwei jar 3 mail von hinnen zu sein, halb auf gnade und halb on gnade, und von dem werzucken und beuderlingen (!), so er über Frittzen Beyer, nachtwachter, getan hat, daz gelt zu geben on gnad. und wer ez, daz er den nachtwachter gewundet hatte, soll er das gelt von der wunden und dem richter sein recht geben auch on gnade. actum feria quarta post Erhardi (= 13. Januar) anno [14]45.

Terminus in die puß zu geen und daz gelt zu geben hie zwischen und ostern und in 14 tagen darnach soll er sich von hinnen machen und das gelt von werzucken und beuderling soll er geben hie zwischen und ostern und die buß hat er also geschworen ze halten und das geld zu geben. juravit fur die funf feria sexta post Sebastiani et Fabiani m. (= 22. Januar) [1445].

[13]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Manuskript 415, fol. 100b: Els Ambergerin von Gostenhof, als die durch ain alte kuplerin, nemlich Margareth Hanns Schwebin, dem Voßen maler zugefurt und mit im süntlich zugehalten, das sie den desselben Voßen malers weib, die dann von demselben irem man gelaufen und sich von im schaiden wolt, unbezwungenlich hie und daruber mit ir gein Bamberg zogen ist und solchs

blieben fortan die Tore Nürnbergs verschlossen. Gegenüber ihren Bitten um freies Geleit nach und von Nürnberg, um sich zu verantworten, ihr Hab und Gut zu veräußern und sich vermögensrechtlich mit ihrem geschiedenen Manne auseinander zu setzen, bestand der Rat unerbittlich darauf, daß sie sich erst der ihr wegen ihrer Verfehlungen zugedachten Strafe unterziehen bezw. das freie Geleite sich auf diesen Punkt nicht erstrecken solle.[14]) Vergebens war die Intervention des Bischofs Antonius von Bamberg und seines Offizials Michael Ludwici, vergebens auch die Verwendung der Stadt Prag, wohin sich die Ehefrau von Bamberg begeben zu haben scheint. Der Rat wollte auf ihre Bestrafung nicht verzichten und versprach nur die Bitten ihrer Gönner beim Strafausmaße zu berücksichtigen (Beilagen II—IV).

Das Antwortschreiben des Nürnberger Rates an die Prager Altstadt vom April 1448 ist das Letzte, was wir über diesen Handel und unseren Meister überhaupt hören. Ob er etwa auch der verheerenden Seuche des Jahres 1449 zum Opfer fiel oder wann und wo er starb, ist heute noch nicht möglich zu sagen.

II. Die Familie Praun-Löblich.

Der Begründer dieser in Nürnberg während des 15. Jahrhunderts durch mindestens vier urkundlich bezeugte Glieder vertretenen Malerfamilie scheint der im Jahre 1416 dorthin eingewanderte und als Bürger aufgenommene »Prawn Löblich Moler« gewesen zu sein.[15]) Zum zweiten Male erscheint derselbe urkundlich in den anläßlich der Hussitengefahr 1429 angelegten Stammrollen der über 18 und unter 60 Jahren alten Bürger[16]) im Barfüßerviertel als »Prawn moler«. Er muß damals eine größere Werkstatt besessen haben, da er mit zwei Gesellen arbeitet.

daselbst zu Bamberg vor dem official auch bekannt hat, dardurch dieselben zwei eeleut, die dann vor lange zeit hero bei einander heuslich gesessen, von einander geschaiden worden sein, darumb sie zu fängknus komen ist: juravit urphed von der fängknus wegen im loch und mit der stat leuten und gutern ut in forma und darzu umb solch ir verhandlung drei jahre drei meil von hinnen zu sein auf gnade. actum feria sexta post Lucie (= 16. Dezember) anno ut supra (d. h. 1446).

[14]) Nürnberger Ratsbuch 1b, fol. 183b: Als die Voßin dem rat aber schrieb und bat ir gelait her zu geben, also ward irem boten geantwort: wöll sie einr straf beim rat beleiben, so ward ir gelait gegeben, als dem bischof von Bamberg von iren wegen auf söllich mainung auch zugeschrieben ist. act. sabato post Künigundis (= 21. März 1447). Vgl. auch Beilage IV.

[15]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Bürgerbuch Nr. 233, Neu burger oder burgerin nach dem neuen rat. Vrbani anno M^mo CCCC^mo XVI^mo, fol. 157^b Prawn Löblich Moler dedit 1 gulden. Der Vorname Prawn = Bruno erscheint auch sonst in den Nürnberger Bürgerlisten.

[16]) Ebenda. Akten des siebenfarb. Alph. Alt Grün B.

Die Nürnberger Steuerbücher, die freilich nur lückenhaft erhalten sind, führen ihn zuerst im Jahre 1430 als »Prawn Löblich« auf der Lorenzer Stadtseite und im gleichen Jahre das »Grabenbuch«[17]) unter den Eingesessenen der Lorenzer Pfarre als »Prawn Moler« auf. Die Lorenzer Steuerlisten von 1433 und 1438 tun seiner als »Prawn Löblich« und »Prawn Moler« an gleicher Stelle wie 1430 Erwähnung. Die nächsten urkundlichen Notizen datieren schon aus seinem Todesjahre 1441 und zwar ist uns zunächst eine gegen ihn ergangene Strafsentenz des Nürnberger Rates überliefert, wodurch er wegen der gegen einen gewissen Wolfsteiner ausgestoßenen Schmähungen zu einer achttägigen Turmhaft verurteilt wurde,[18]) sodann kennen wir die Inschrift seines in der Lorenzerkirche befindlich gewesenen Totenschildes oder Grabsteines. Darnach ist der Maler am Sonntag nach St. Johannis des Täufers Tag (25. Juni) 1441 gestorben. Daß er mit einer gewissen Margaretha verheiratet war, zeigt uns der gleichfalls früher in der Lorenzerkirche vorhanden gewesene Totenschild der Ehefrau, welche acht Jahre nach ihm, am 8. August 1449, in Nürnberg starb.[19])

Im gleichen Jahre 1449 erscheint zum ersten Male, jedoch auf der Sebalder Stadtseite, ein Fritz Prawn Maler in den Murr'schen Meisterlisten, den wir in den Steuerregistern bis zum Jahre 1480 verfolgen können. Daß er in verwandtschaftlichem Zusammenhang mit dem obigen Prawn Löblich stand, also wohl sein Sohn war, beweist der in der Steuerliste von 1465 bei seinem Namen gemachte Zusatz »alias Löblich«. Auffälligerweise nennt ihn Murr nur 1449 und dann bis 1463 nicht

---

17) Vgl. oben Anmerkung 6.

18) Kreisarchiv Nürnberg. Manuskript 326, fol. 69: Prawn maler promisit 8 tag uf ein thurn, vier tag uf gnade von freveler wort wegen, die er dem Wolfsteiner mitteilt hat.

19) Hilpert, Die Kirche des hlg. Laurentius, Nürnberg 1831, sagt (pag. 26): Ehedem waren auch Schilde von folgenden Familien aufgehängt, die aber weggenommen wurden: . . . Löblich (1441 und 1449). Die Aufschriften sind uns mehrfach überliefert z. B. auch in einem von dem Nürnberger Arzte Dr. Mich. Rötenbeck verfaßten Manuskript des Kreisarchives Nürnberg mit der Beschreibung der Lorenzer Kirche, betitelt: Monumenta et inscriptiones quae in templo s. Laurentii legentium oculis objiciuntur (M. S. Nr. 1106). Darnach lauteten sie:

Anno Domini 1441 am Sonntag nach St. Johannis deß Tauffers tage starb Praim (!) Loeblich, ein Maler, dem Gott ein fröliche aufferstehung geruhen wolle.

Anno 1449 auff Freytag vor St. Lorentzen tag, da starb Margareth Praim (!) Löblichin, sein Ehliche Wirthin, der Gott genedig sey.

Schöne Beispiele solcher Totenschilde (auch vieler Nürnberger) gibt Gerlach, Todtenschilder und Grabsteine. Übrigens ist es, trotz Hilperts Notiz, nicht notwendig, an zwei eigentliche Totenschilde (der üblichen runden Form) zu denken; die Inschriften können recht wohl auf einer (viereckigen) Holztafel (mit Wappen) oder einem Grabsteine untereinander gestanden haben; die Ausdrucksweise macht dies sogar wahrscheinlicher.

mehr, in den Jahren 1464—66 führt er ihn als »Fritz Prawn maler« auf der Sebalder Stadtseite, 1474, 1476 und 1477 als »Friedrich Prawn Moler« und »Fritz Prawn Moler« auf der Lorenzer und schließlich 1480 zum letztenmal und zwar auf der Sebalder Stadtseite[20]) auf.

Zu diesen Murrschen Zeugnissen tritt nun noch ein im Reichsarchiv in München verwahrter Lehensbrief[21]) Sebald Pfinzings des Älteren zu Lichtenhof[22]) für einen »Fritz Löblich, Prawn Maler genant«, Anna, dessen Ehefrau und »ir beider erben, die sie miteinander gewinnen«, über sechs Tagwerk Wiesen und einen Acker in Lichtenhof. Der nicht ganz gewöhnliche Zusatz von den Erben, »die sie miteinander gewinnen« sollen, macht es einigermaßen zweifelhaft, ob der in diesem Lehensbrief genannte »Prawn Maler« identisch ist mit dem seit 1449 genannten Maler Fritz Praun, denn er scheint doch eher auf jüngere, vielleicht eben vermählte Eheleute zu passen. Möglich, daß wir schon die obigen Murrschen Notizen auf zwei gleichnamige Maler bezw. auf Vater und Sohn verteilen müssen und etwa in dem seit 1474 (nach längerer Pause) genannten Friedrich Praun den Pfinzing'schen Lehensmann zu erblicken haben.

Dazu scheint zu stimmen, daß bei Murr im Jahre 1463 als Sohn des von uns angenommenen älteren Fritz Prawn ein »Georg filius« genannt wird, der aber schon zehn Jahre später (am 28. Februar 1473) in Nürnberg starb.[23]) Es wäre dies also ein Bruder des jüngeren Fritz Praun gewesen.

Wir haben bisher vier Glieder der Familie Praun-Löblich kennen gelernt; je nach der Auslegung, welche wir einer nicht ganz zweifelsfreien Angabe des Salbuches der Kirche von St. Sebald vom Jahre 1493 geben wollen, müßten wir diesen noch ein fünftes, einen »Jakob Prawn maler« anfügen, welcher zwei Häuser (ein Vorder- und Hinterhaus) bei dem inneren Frauentor in der St. Lorenzerpfarrei besaß.

In dem auf Veranlassung des Kirchenmeister Sebald Schreyer im Jahre 1493 angelegten Salbuch von St. Sebald befindet sich nämlich u. A. ein Verzeichnis der aus Grundstücken und Häusern in der Stadt selbst fließenden Zinsen. Darunter ist (pag. 305 b) vorgetragen:

»Item ain egkhaus in s. Lorenntzen pfarr, zunechst bei dem innern Frawenthor[24]), gegen der Waltstromeyr haus über, den weg an Adam

[20]) Doch mag hier ein Versehen Murrs vorliegen.

[21]) Ansbacher Lehensbriefe Nr. 3194. Vgl. Beilage VII.

[22]) Pfinzingscher Herrensitz bei Nürnberg.

[23]) Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 26a: Mer leut [man] an demselben tag (d. h. am suntag an der herren vaßnacht = 28. Februar) dem jungen Prawn maller. Desgl. in dem von St. Sebald: Jörg Praun maler.

[24]) Stand (bis c. 1498) im Zuge der heutigen Königsstraße bei dem Beheimschen, 1498—1502 erbauten neuen Kornhaus (jetzige Mauthalle).

Slegels hause und an dem Goldengeßlein gelegen, . . . [Folgen noch Nachrichten über die Eigenzinse aus dem Hause und Schenkung desselben an St. Sebald durch Gerhaus, Franz Hubers Witwe] . . .

. . . Und solich hause haben etwen inngehabt Herman Nagel und Anna, seine eeliche wirtin, eine die Jegrin genannt, Hanns Humel und Kungund, sein eliche wirtin, Heinrich von Kulmach und Anna, sein eliche wirtin, Hartmann Pilgreim, Contz Fugel und nach im sein eeliche wirtin, ainer genannt der Schleyffer Jacob Prawn maler und jetzo Peter Tunker.«

Die Frage ist nun, ob das vor dem Malernamen stehende »Jacob« zu diesem oder etwa zum vorausgehenden »ainer genant der Schleyffer« gehört, die Interpunktion gibt keinen Anhaltspunkt.

Aus der gleichen Eckbehausung bezog auch die Lorenzer Kirche einen Eigenzins von 30 hl., sowie einen Zins von ½ ℔ hl. aus dem daran stoßenden Hinterhaus »im gollengeßel«, doch bietet der auf dieses Verhältnis bezügliche Eintrag im Lorenzer Salbuch von 1460 (mit Nachträgen aus späterer Zeit) ebenfalls nur den Namen »der Praun moller«.

Gleiches ist leider schließlich auch in einer Urkunde[25]) der Fall, welche den, im Sebalder Salbuche oben angedeuteten Besitzwechsel des Eckhauses betrifft. Im Jahre 1480 wurde nämlich der Kirchenpfleger von St. Sebald, Hanns Haller, wegen der Behausung, »bei dem innern Frawentor am eck gelegen, darinnen der Prawn Maler und sein weib wonhaftig weren gewesen«, beim Nürnberger Stadtgericht klagbar. Der Maler sollte nach Angabe des Klägers das Erbrecht an diesem Hause verkauft haben, ohne es, wie das Nürnberger Stadtrecht gebot, vorher dem Eigenherrn, nämlich der Kirche des hlg. Sebald, zum Kaufe angeboten zu haben. Das Stadtgericht erkannte zu Recht, daß der Kirche die Eigenschaft und 5 ℔ Eigenzinses zustehe, aus dem Hinterhause gebühre der Kirche von St. Lorenz ½ ℔ weniger 4 hl., dem Hanns Mayr (den Praun als Eigenherrn anerkennen wollte) 6 fl. St. W.

Also auch diese Urkunde bringt uns keine volle Aufklärung, und bis auf weiteres können wir den uns schon bekannten Gliedern der Familie auch diesen Jacob Praun anreihen.

Nun drängt sich zum Schlusse naturgemäß noch die Frage auf: sind uns irgendwelche Spuren der künstlerischen Tätigkeit des alten Praun Löblich oder seiner Söhne und Enkel erhalten oder wenigstens Nachrichten hierüber? Das Erste muß leider verneint werden, auch an direkten Nachrichten fehlt es durchaus, aber vielleicht bietet uns eine anderweitige urkundliche Notiz über einen Freskoschmuck, welchen die

25) Kreisarchiv Nürnberg. Urk. von St. Sebald, L. 66 Lädlein 11, Nr. 2.

St. Sebaldskirche bezw. der sie umziehende Kirchhof im Jahre 1470 erhielt, einen freilich recht unsicheren Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage wenigstens für ein Glied dieser Malerfamilie. Im genannten Jahre ließ nämlich Ludwig Pfinzing aus dem bekannten Nürnberger Geschlechte zum Andenken an seine verstorbene Ehefrau Margaretha, einer geborenen Voit, »auf s. Sebolts kirchhofe, zunachst bei der eethür derselben kirchen am neuen sagerer . . . ein bildnus s. Gregorius erscheinung« nebst seinem eigenen, seiner Ehefrau und seiner Söhne und Töchter Bildnissen malen.[26]) Ludwig Pfinzing war ein Brudersohn des im obigen Lehenbriefe von 1466 genannten Ritters Sebald Pfinzing des Älteren zum Lichtenhof, so liegt denn die Vermutung nahe, daß eben jener in der Lehensurkunde genannte Fritz Löblich Prawn Maler mit diesem Gemälde in Zusammenhang zu bringen ist.

Freilich würde auch die etwaige Bestätigung unserer Annahme nur mehr von theoretischem Interesse sein, da von jenem Gemälde heute nichts mehr vorhanden ist; es bedarf also noch weiterer Zeugnisse oder glücklicher Funde, um uns ein Bild von der künstlerischen Eigenart dieser Maler und ihrer Bedeutung für den Werdegang der Nürnberger Malerei machen zu können. —

Beilagen.

I.

Urfehdebrief des Schlossers Heinrich Hewnfelt für den Nürnberger Rat. 1432, 12. Dezember.

Ich Heinrich Hewnfelt, sloser, bekenn mit disem offen brief vor allermenclich: als ich vor etlichen jaren meister Otten des molers, burgers zu Nüremberg, tochter hiedan entfurt, mit ir in fremde lande gezogen, daselbst sůntlich mit ir zugehalten und mein aigen eelich weib hie zu Nuremberg hab elentlich laßen sitzen, meiner sele und dem genanten meinem eelichen weibe zu merclichem schaden und wann ich nu darumb in der fursichtigen, ersamen und weisen meiner gnedigen herren des rats zu Nůremberg fenknuß komen pin und darumb ein merclich straf wol verdient hett, haben doch dieselben mein herren aus besundern gnaden barmherzikeit an mich gelegt und mich gnediclich aus fenknuß gelassen, also daz ich ein rechte urfehde getan und ein gelerten eide zu got und den heiligen gesworn habe, sollich fenknuß und alles, das sich davon und darunter verloffen und ergangen hat, gegen den vorgenanten meinen gnedigen herren des rats, ir stat Nuremberg, dheinen der iren

[26]) Urk. im Kgl. allg. Reichsarchiv zu München; Ansbacher Lehensbriefe Nr. 3236. Siehe Beilage VIII und die dort gegebenen sachlichen Erklärungen.

noch jemants anderm, die darunter verdacht und gewant sein, in arg nimmermer zu andten, zu rechen, zu efern noch ze melden, in dhein weise ewiclich, sunder ich sol noch wil auch mein leib noch gut hiedann in Nuremberg nicht empfremden noch entfüren on willen, wißen und wort der vorgenanten meiner herren von Nuremberg on alle geverde und argliste und des zu urkunde und beßer sicherheit hab ich gepeten die erbern und vesten Micheln von Ehenheim und Vlrichen von Augspurg, daz sie ire insigele zu gezeuknuße der obgeschriben sachen, in selbs und iren erben on schaden, an disen brief gehengt haben, des wir jetzgenant Michel von Ehenheim und Vlrich von Augspurgk also bekennen. Geben am mitwochen vor sant Lucien tag der junkfrauen nach Crists gepurt vierzehnhundert und in dem zwaiundvirzigistem jare.

Or. Perg. mit 2 anh. gut. Siegeln.

II.

Der Rat der Stadt Nürnberg schreibt an Bischof Anton von Bamberg über die Ehescheidung der Kunigunde Voß von ihrem Ehemanne, dem Maler Ott Voß in Nürnberg, 1447, 31. Januar. (Kgl. Kr.-Arch. Nürnberg, Ratsbriefbücher, Nr. 18, pag. 152 [b].)

Bischof zu Bamberg.

Gnediger herre! als uns eur hoheit verschriben hat, Küngunden Vößin, die von irem hauswirt, Otten Voßen, unserm bürger, von eebruchs wegen mit gaistlichen rechten geschiden und darumb sie gen uns verclagt und dargeben sei, gelaite zu, bei und von uns zu geben, sich zu verantwurten etc., das haben wir wol vernomen und bedunkt uns dieselb sache sei euern gnaden nach der vorgenanten Kůngund Vo̊ßin bestem anbracht, darauf wir eur fürstenl. gnade bitten zu wißen, daz bei etlichen zeiten rede an uns gelanget, wie die obgenant Kůngund durch etliche frauen bestellt und geschickt hat, damit der egenant Ott Voß zu eebruch bracht und komen were, daz uns swaer bedaucht, also ließ[en] wir denselben dingen fleißig bei uns nachgeen und wir haben das also erfunden und etliche frauennamen öffenlich bei uns darumb gestraft, darnach hat uns dieselb Kungund mit schriften angelangt, ir gelait zu uns zu geben, ir rede zu hören, darauf haben wir müntlich antwurten laßen: well sie einr strafe in denselben sachen bei uns beleiben, so wellen wir ir gelait zu uns geben und ir rede hören, doch daz sie söllich gelait an der straf nicht fürtrage, bei derselben antwurt laßen wir es noch beleiben; das well eur hoheit gnediclich von uns vernemen, denn wo wir euern fürstenlichen gnaden dienst und wolgefallen etc. dat. ut supra (d. h. eritag vor purificacionis = 31. Januar) 1447.

III.

Schreiben desselben an Michael Ludwici, Offizial in Bamberg, in gleicher Sache. 1447, 20. Februar. (Ebenda, pag. 173[b].)

Hern Micheln Ludwici, licenciat und offizial zu Bamberg.

Wirdiger l[ieber] herre! als ir uns von Otten Voßen, malers, unsers burgers, straf wegen verschr[iben] und euch verantwurt habt, wie ir im ein absolucion ganz umsust habt senden laßen etc., das haben wir wol vernommen und nach allen ergangenen dingen, so ist je unser bürger vorgenant darumb pillich geabsolviert worden, wir vernemen aber wie die absolucion denselben unsern burger gelt gecost hab und als ir meldt, daz ir uns gern dienst und beheglichkeit taetet, das nemen wir gern zu gut. und von der reformacion des geistlichen gerichts zu Bamberg etc. ist je wol pillich, daz die also furgenomen werde, damit wir, unser burger und die unsern söllicher unpillicher anlangung, cöst, mü und scheden, darzu wir und die unsern mit den geistlichen gerichten umb lauter werntlich (= weltliche) sach und sprüche vorher bracht sein worden, hinfur vertragen sein und beleiben. als ir dann in einr zettel gemeldt habt, wie euch die Vößin, malerin, anlauf, ir zu helfen als von des guts wegen etc., mugt ir wol versteen, daz wir von des guts wegen, unsere burger und die unsern antreffend, selb zu richten haben und der Vößin und andern, die darumb rechts bedürfen und begern, rechts bei uns furderlich und gern helfen und widerfaren laßen, so wir darumb besucht werden; darumb ir derselben sachen pillig müßig steet, und als ir meldt, wie die Voßin ir recht gern tet fur die inzicht (= Bezichtigung) der frauen etc., mainen wir, das ein söllichs nach ergangenen dingen auch nicht pillich geschähe, wan es uns doch nicht pünde. denn wo wir euer ersamkeit lieb oder etc. dat. ut supra (d. h. feria secunda post dominicam Esto mihi = 20. Februar 1447.)

IV.

Schreiben desselben an Kunigunde Voß in gleicher Sache. 1447, 2. Juni. (Ebenda, pag. 251[a].)

Küngunden Vößin malerin.

Küngund Vößin! als du uns in langen worten verschriben und darunter ein aufgebung, so dir Ott Voß, maler, unser burger, vor des r[eichs] gericht bei uns getan hab, auch ein teyding (= gütlicher Vertrag), die zwischen im und dir zu Bamberg süll geschehen sein, gemelt, darauf du gelaits zu uns begert hast etc., das haben wir vernomen und haben den genanten Otten, deinen man, söllichen deinen brief hören und mit im davon reden lassen, so steet sein rede gar ungleich gen deinr schrift.

wie darumb,[27]) so haben wir dir vormals, do du auch gelaits zu uns begert hast, antwurten laßen, wellest du einr strafe in denselben sachen bei uns beleiben, so wölten wir dir gelaite zu und von uns geben und dein rede hören, doch daz dich söllich gelait an der straf nicht fürtragen sülle, sölliche antwurt haben wir darnach unserm gnedigen herren von Bamberg auch also zugeschriben, dabei laßen wir es aber (= abermals) beleiben, gibst du dich denn also darein, so macht du alsdenn dein sachen bei uns gen deinen mann und sust selbs rechtlich erfordern, ist dir aber das noch aber nicht zu willen, so hast du wol gewalt deinen machtboten zu uns zu schicken, dein sache und notdurft rechtlich bei uns fürzunemen und zu handeln, dem wellen wir vor des heil[igen] r[eichs] richter und gericht bei uns zu Nür[emberg] rechtz nach desselben r[eichs] gerichtes recht und herkomen helfen und widerfaren lassen ungeverlich. dat. sub sigillo Mathie Ebner, magistri civium, feria sexta ut supra (d. h. ante festum Penthecost. = 2. Juni 1447).

V.

Schreiben desselben gleicher Adresse wie III., 1447, 19. September. Ebenda, pag. 348 b.

Hern Micheln Ludwici, licenciat in geistlichen rechten, offizial zu Bamberg.

Würdiger l[ieber] herre! als ir uns von Otten Voßen, malers, unsers burgers, wirtin wegen verschriben und in lengern worten gebeten habt, ir als einer fremden person gelaite zu uns zu geben, heuser und hausrat selbs bei uns zu verkaufen, dem vorgenanten Otten herauszugeben, daz im gebürt, und die schuldiger zu bezalen etc., das haben wir wol vernomen und wenn sie in den nechsten 14 tagen darumb zu uns komen wil, so soll sie umb euern willen zu, bei uns und von uns, für uns und die unsern on geverde 14 tag gelait haben, den dingen in vorgemelter weise nachzugeen, denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb etc. dat. ut supra (d. h. in vigilia Mathei apostoli et ewangeliste = 20. September 1447).

VI.

Schreiber desselben an die Altstadt Prag in gleicher Sache. 1448, 11. April. (Ratsbriefbücher, Nr. 19, pag. 12 b.)

Der größern stat zu Prag unsern etc.

Lieben f[reund]! als uns eur fürsich[tigkeit] von der Küngunden des Otten Voßen, malers, unsers burgers, hausfr[auen] wegen verschriben und

[27]) = damit mag es sich nun verhalten, wie immer.

gebeten hat etc., das haben wir wol vernomen und tun eurer weish[eit] zu wissen, daß sich dies[elb] Kůngund bei etlichen zeiten merklich und swaerlich bei uns verhandelt, darumb sie seid unser stat gemieden hat und der hochwirdig furst und herre, herr Anthony, bisch[of] zu Bamberg, hat uns zu merermmalen verschriben und fleißig gebeten, ir söllich sache zu begeben, wan wir aber ein merklich maenig volks bei uns haben, so sein wir notdurftig, daz wir arge ding, die sich bei uns ergeen, strafen, als eur ersamk[eit] auch wol versteet. wie darumb, wil sich dieselb Küngund in ein strafe geben, so sol sie eurer fursichtigkeit bet genießen, daz wir die straf dest beschaidenlich gen ir fürnemen wollen, denn wo wir euer weisheit lieb oder etc. dat. ut supra (d. h. feria quinta post dominicam Misericordia domini = 11. April 1448).

VII.

Lehenbrief Sebald Pfinzings des Älteren für Fritz Löblich Prawn Maler über sechs Tagwerk Wiesen in Lichtenhof.

Ich Sebolt Pfintzing der Elter zum Liechtenhove bekenne und thun kund offenlich mit dem brief, das ich verlihen hab und verleihe in craft dits briefs Fritzen Löblich Prawn Maler genant, Anna, seiner elichen wirtin, und ir beider erben, die sie miteinander gewinnen, 3 tagwerk wisen, die stößen an Hannsen Ortolffs und Endresen von Wats wisen, und aber mer 3 tagwerk wisen und ein acker, darangelegen, stoßen an Peter Fügels und des Awers wisen, davon sie mir und meinen erben sie und ir erben alle jar jerlich zinsen und raichen sullen von den vorgenanten 6 tagwerk wisen und dem acker sibenzehen pfunt (je dreißig pfenning für ein pfunt Nuremberger müntz) halb zu sant Walburgen tag und halb zu Sant Michelstag, als alles gelegen ist auf der fürreut.[28]) dieselben egenanten wisen und den acker sullen dieselben obgenante Prawn Maler und die obgenant sein hausfrau und ir erben von mir und meinen erben zu erbe haben, verzinsen und nutzen und nießen und von mir und meinen erben als irem eigenherren emphahen und davon thun und hantlon geben, so sie solichs erbrecht verkaufen, nach erbs recht und gewonheit on geverde. und des zu warem urkunde hab ich mein eigen insigel an diesen brief gehangen. geben am sampstag von Sant Dyonisien tag, als man zalt nach Crists geburt vierzehenhundert und sechs und sechzig jare. — Or. Perg. mit anh. gutem Siegel des Ausstellers.

VIII.

Protokoll des Notars Bernhard Hammerschlag über die auf Wunsch Sebald Pfinzings am 15. April 1521 vorgenommene Besichtigung des im

[28]) Frisch gerodetes, der Kultur neu zugeführtes Land.

Jahre 1470 von Ludwig Pfinzing dem Jüngeren an die neue Sakristei der St. Sebadlskirche gestifteten Freskogemäldes.[29])

In dem namen des herren amen. durch dises offen instrument und urkunde seie allen denjenen, die das ansehen, lesen oder hören lesen allermenigklich wissend, kunt und offenbar, das, als man zalt nach Christi, unsers lieben herren, gepurt 1500 und im 21. jare etc.[30]), mir dem notarien hernachbeschriben der fursichtige, erbere und weise herr Sebolt Pfintzing, burgere und des klaineren rats zu Nuremberg, Bamberger bistums, und daselbst auf sant Sebolts kirchhofe, zunachst bei der eethür derselben kirchen, am neuen sagerer[31]), erstlichen mir allain angezaiget und gewisen hat ain gemalte bildnus sant Gregorius erscheinung mit etlichen wappen, bilden, verschidungsschrift und anderem gemalet, so etwann

[29]) Der ganze Vorgang dürfte mit der damals vom Nürnberger Rate durchgeführten Auflassung der Friedhöfe im Innern der Stadt (an deren Stelle der St. Johannis- und Rochuskirchhof traten) und dem Verbot des Begrabens der Toten in den Kirchen zusammenhängen.

Unser, wie schon oben bemerkt, heute verschwundenes Fresko haben wir nach den in der Urkunde gegebenen Anhaltspunkten an der größeren Sakristei von St. Sebald, in unserem Augenscheinsprotokoll im Gegensatz zu der gegenüber der alten Schau befindlichen die »neue« genannt, zu suchen. Der Ausdruck »zunächst an der Ehetür« ist nicht ohne Absicht gebraucht, denn an der gleichen Wand und zwar unmittelbar rechts neben dem heute noch vorhandenen, seine Hand in die Wundenmale legenden, fast lebensgroßen Christus mit dem Rieterschen Wappen an der Konsole (in dem Rieterschen Stammenbuch des Nürnberger Stadtarchivs aus dem Jahre 1596 als »Unsers Herrn Barmherzigkeit« beim Rieterschen Begräbnis »vor der Ehetüre am Eck am Sagerer« beschrieben) befand sich ein gleichfalls von der Rieterschen Familie gestiftetes Fresko »von Wasserfarben«, unbekannten Gegenstandes und Stiftungsjahres (vgl. Stammenbuch, fol. 10b). Das Pfinzingsche mußte also weiter rechts näher gegen die Ehetüre hin gelegen sein. Und in der Tat lassen sich noch heute nicht nur vom Rieterschen sondern auch von unserm Pfinzingschen Fresko, bei dem ersteren deutlicher, bei letzterem schwächer, Spuren des alten Putzuntergrundes erkennen, welche uns eine ungefähre Vorstellung von dem Umfange der Bilder gewinnen lassen. Den Platz des letzteren nimmt allerdings heute zum Teil ein kleines, in die Sakristei führendes Pförtchen ein. Man vergleiche z. B. die Abbildung bei Rée, Nürnberg, S. 34, wo man die links neben der Ehetüre liegende Sakristei mit dem Rieterschen Christus sieht, auch erkennt man dort die unmittelbar links neben der Ehetüre befindliche, erst später in den Ostchor eingebaute sogen. Pfinzingsche Emporkirche, nach außen durch zwei Fenster mit Wimpergen markiert.

Übrigens finden sich solche auf frühere Fresken deutende Putzflächen noch an verschiedenen Stellen der Sakristeiwände, z. B. nicht weniger als drei an der Nordwand. Der unbefriedigende Kontrast, der sich für den heutigen Beschauer aus der unmittelbaren Nachbarschaft des steinernen Spitzenwerkes der herrlichen Brauttüre mit den nüchternen Flächen der Sakristei ergibt, wurde also vordem durch den bunten Freskenschmuck erheblich gemildert.

[30]) Folgen entbehrliche Formalien.

[31]) =Sakristei.

Ludwig Pfintzing, der jünger, Margrethen, seiner verstorben hausfrauen seligen, die vom geschlecht ain Voytin gewest were, zu gedachtnus dahen hette malen lassen etc., mit bite und begeren, das ich dieselben in beisein und sehen glaubhaftiger zeugen, so ich darzu nemen solt, besichtigen, circumscribiren, die wappen daran und besunder Ludwigen Pfintzings hausfrauen seligen abmalen lassen und solichs alles ime in ain offen instrument ziehen, bringen und machen und dasselbige ime also und dermassen darüber, sich desselben zu seiner notdurft haben zu gepranchen, raichen und geben wolte etc. dem allem nach und in ansehung seiner erberen weishait, zimliches bitten und begeren, so hab ich darauf in beiwesen hernachbestimpten glaubwirdigen zeugen am montag, dem 15. tage des monats Aprilis, alles obbestimpts jars, die obberürten figur, bilde, wappen, verschidung- oder todesanzaigen und -schrift und sunst anders daran besichtigt und die, inmaßen hernachbeschriben und die wappen hernach gemalet stend,[32]) erfunden: zum ersten dieselben sant Gregorii erscheinung, wie man die gewonlichen pfligt zu malen,[33]) mit vier bilden, unser lieben frauen, sant Johannis, aines pabsts und eines bischofs, darnach und darunter die bildnus sein Ludwigen Pfintzings und zwaier seiner sune[34]) auf ainer und ansehens auf der linken und auf der gerechten seiten seiner hausfrauen Margrethen und ainer irer tochter[35]) bildnus, wie man die auch pflegt von vater und muter zu malen, und auf ir jedes orte aines jeden wappens schilte und auf sein Pfings (!) schilt oben ain reimenspatium und im selben drei buchstaben, von ainander getailt, P S A, dabei ain kenndelein mit dreien dreifachen darin ausgepraiten lilien und ain greifen mit ainem offnen schnabel und zwaien aufgeworfnen flügeln, als wölte er fliegen, gemalet.[36]) und zwischen den obgenanten ir beder wappen stund ir der Pfintzingin todes- oder verschidungschrift

[32]) Am unteren Rande der Urkunde, rechts und links von der »verschidungsschrift«.

[33]) Gemeint ist wohl die sogen. Messe des hl. Gregor, ein damals, wie auch unsere Notiz erkennen läßt, sehr beliebter Vorwurf. Auch Dürer hat ihn in einem Holzschnitt vom Jahre 1511 behandelt, vgl. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. IV, Dürer S. 258. Die Dürersche Darstellung hat die Gestalten der Maria und des Johannes nicht, dagegen erscheinen beide auf der Volkamerischen Gregoriusmesse des Germanischen Museums (Katalog der Gemälde 1893, Nr. 129), wo sie den auf dem Altare vor dem Papste auftauchenden Schmerzensmann rechts und links stützen. So dürfen wir sie uns auch auf unserem Fresko denken.

[34]) Hanns (früh verstorben) und Ludwig.

[35]) Nach der Mutter Margaretha genannt.

[36]) Buchstaben, Kännlein und Greif sind die Insignien des Kannenordens (ordre du Vase de la Sainte-Vierge), im Jahre 1410 in Spanien zur Bekämpfung der Mauren gestiftet. Die Buchstaben der Devise scheinen auf unserem Fresko nicht mehr gut lesbar gewesen zu sein, denn anstatt S sollte es richtig L heißen, die Ordensdevise lautete nämlich: Por los amor (cf. Müller und Mothes, Archäol. Wörterbuch, Leipzig,

geschriben, wie hernachgesehen, vermerkt und geschriben ist in instrumente, von buchstaben zu buchstaben und zeilen, die man wol noch sehen und lesen mocht. geschehen seind dise ding alle in jar, indition, monat, tag und anderm, wie obstat, in beiwesen der erberen und weisen Jacoben Föderers und Wolffganngk Bickels, notarien, Sigmunden Hubers und Johann Birgers auch Hannsen Storchs, malers,[37]) alle laien und burgere ze Nüremberg, zu gezeugen darzu sunderlichen ervordert und gepeten.

Die verschidung oder todesschrift hat gelautet, wie die zwischen den wappen hernachgemalt verlaut:

Anno domini MCCCCLXX° jar an sannt prisca tag da verschide die Erberig fraw Margreth ludwig Pfintzingin die jünger, die da begraben ligt. Der Gott genadig sei.

Or. Pgt. mit Unterschrift und Handzeichen des Notars Berhardin Hammerschlag.

1878, sub v. Kannenorden). Eine Vorstellung von der (auf dem Frescobilde fehlenden) Ordenskette gibt das Dürersche (?) Wappen des Florian von Waldauff (Abbild. in Klassiker der Kunst a. a. O. S. 333). Man sieht sie hier rechts oben (links vom Beschauer), aus lauter Kannen mit daraus hervorsprießenden Lilien zusammengesetzt, daran hängt der Greif. Ob nicht auch die auf dem Dürerschen »Wappen mit den drei Löwenköpfen« (Abbild. a. a. O. S. 307) oben links vom Beschauer erscheinende, von zwei Händen gehaltene Vase die gleiche Bedeutung hat?

37) Über diesen Maler besitzen wir einige Nachrichten, welche bis 1492 zurückreichen. In diesem Jahr schwört »Hanns Storch, maler«, daß er auf eine Appelation in seinem Streite mit Marx, dez Onspachs, verbers, son verzichtet. So wenigstens scheint die Notiz bei Hampe, Nürnberger Ratsverläse, Bd. I, Nr. 481 zu erklären zu sein. 1504 (7. Febr.) setzt er sich mit seiner Mutter Katharina über zwei aus dem Nachlaß seines Vaters stammende und von diesem geschnitzte Kruzifixe auseinander (Stadtarchiv Nürnberg, Konservatorium VII, fol. 118a). In gleicher Eigenschaft, wie in unserer Urkunde, nämlich als Sachverständigen, finden wir ihn 1515 in einem Urteil des Stadtgerichtes (Konserv. XXIX, fol. 159b), das interessant genug ist, um wörtlich mitgeteilt zu werden: »In sachen Lienhart Hohenperger contra herrn Niclasen Haller haben Hanns Storch und Hanns Platner geschworn und angesagt, das si das gemelde zu Frauen Aurach in dem creuzgang sechzehen materi, so Lienhart Hochenperger obgemelt gemacht hat, besichtigt, und er hab an ainer jeden materi ain gulden verdient, doch soll er ain textschrift darunter machen, was geschlecht sich die Haller zum adel verheiratet haben zu den wappen. ist darauf ertailt: die urtailer laßen es bei der ansag der verstendigen maler bleiben. actum sexta post Galli, den 19. octobris 1515.« (Über den Maler Hanns Platner vgl. Hampe, a. a. O. Nr. 1323 u. Anm.) Wahrscheinlich ist unser Hanns Storch auch der bei Hampe Nr. 1354 am 14. Juli 1522 genannte Storch. Die »Schurstabin, malerin« ebenda ist Agnes Sch., Witwe des Malers Lienhart Sch.

Der Formschneider der Holzschnitte in dem Breslauer Drucke der Hedwigslegende vom Jahre 1504.

Von **W. Molsdorf.**

Daß die Illustration des Breslauer Buchdruckes von dem Leben der Landespatronin ihren Ausgang nahm, ist aus mehr als einem Grunde erklärlich. Als der seit 1503 in Breslau ansässige Drucker Konrad Baumgarten mit finanzieller Unterstützung seitens des Stadtschreibers Gregorius Morenberg und des Bürgers Heinrich Steinmetz[1]) die Herausgabe der 1504 bei ihm erschienenen »Legenda der hailigsten frawen S. hedwigis« übernahm, konnte er bei dem allgemeinen Interesse, das der Gegenstand voraussetzte, auf einen starken Absatz des Buches hoffen. Sodann ward die Illustrierung gerade dieses Druckes durch den Umstand wesentlich erleichtert, daß in den Federzeichnungen der 1451 von dem Breslauer Virdungschreiber Peter Freytag aus Brieg hergestellten Handschrift der Hedwigslegende[2]) die denkbar günstigste Vorlage für die Holzschnitte vorhanden war.

Leider muß man dem Formschneider das Zeugnis ausstellen, die Kompositionen in recht unvollkommener Weise wiedergegeben zu haben, so daß der hohe künstlerische Wert der Federzeichnungen bei seiner Arbeit nicht zum Ausdruck kommt. Der Abstand, der sich zwischen Vorlage und Kopie geltend macht, mag Luchs[3]) zu dem harten Urteil veranlaßt haben, daß die Holzschnitte an Trockenheit und künstlerischer Armut nicht leicht ihresgleichen finden. »Die Figuren sind alle kurz, breit und unbeholfen; die Köpfe fast ohne Ausnahme ohne Empfindung

[1]) Vergl. G. Bauch im Zentralblatt für Bibliothekswesen 15. Jahrg. 1898. S. 243 ff.

[2]) Cod. ms. IV, Fol. 192 der Königl. u. Univ.-Bibliothek Breslau. Von älteren Illustrationen zum Leben der h. Hedwig sind anzuführen die Miniaturen des Schlackenwerther Codex von 1353 (hrsg. v. A. v. Wolfskron, Wien 1846), die die mittelbare Vorlage für die Zeichnungen der Breslauer Handschrift bilden, sowie die in der Breslauer Bernhardinkirche befindliche Hedwigstafel aus der Mitte des 15. Jahrh.; der Baumgartensche Druck lehnt sich jedoch im Text wie in den Abbildungen aufs engste an die Handschrift von 1451 an.

[3]) Über die Bilder der Hedwigslegende. Breslau 1861 (Festschrift zum 50jähr. Jubiläum der Universität). S. 26 f.

und die Bewegungen eckig, so daß die Motive sehr selten zum Ausdruck gelangen. Der Faltenwurf im handwerksmäßig rohen Stil der Zeit scharf, brüchig, schwülstig, willkürlich. Die Umrisse überall in der sog. Holzschnittmanier stark und ungelenk. Die Zeichnung sehr oft ganz verfehlt.« Trotz manchem zutreffenden Tadel enthält die Kritik keine gerechte Beurteilung der xylographischen Leistungen. Eine Vergleichung von Holzschnitten mit Federzeichnungen, insbesondere so außerordentlich feinen, wie sie die Breslauer Handschrift aufweist, wird immer zuungunsten der ersteren ausfallen. Aus den Schranken, die einem Darstellungsverfahren gesetzt sind, darf jedenfalls gegen den Künstler ein Vorwurf nicht abgeleitet werden, und auch wegen der Geschmacklosigkeit, die einer ganzen Periode eigen war, wie der oben erwähnte schwülstige Faltenwurf, ist er als Kind seiner Zeit zu entschuldigen. Übrigens bildet die Besprechung der Illustrationen des Baumgartenschen Druckes der Hedwigslegende bei Luchs den schwächsten Teil seiner sonst sehr verdienstvollen Arbeit. Nicht zutreffend ist z. B. der Einwand gegen die Darstellung der Szene: »Alhy wescht S. hedwick dy houpt den kyndern yres sones aus dem wasser do dy schwestern yre fusse gerenygeten und sich selbest wusch« (Bl. C 3),[4] daß nämlich die sich selbst waschende Heilige gänzlich fehle. Allerdings hat der Zeichner hier wie auch sonst die Szene gegenüber der Darstellung in der Handschrift wesentlich vereinfacht, aber soweit ist er dabei doch nicht gegangen, daß er das wesentlichste Moment übersehen hätte. Mit dem Auflegen der linken Hand auf ihr Gesicht soll natürlich die Heilige den Vorgang des Waschens zum Ausdruck bringen.

Will man den Holzschnitten des Baumgartenschen Druckes gerecht werden, so kann ihre Beurteilung nur ausgehen von der Stellung, die sie in der gleichzeitigen Buchillustration einnehmen, und hiernach erscheint das von Luchs gefällte Urteil jedenfalls zu hart. Die Bilder verdienen zwar nicht das Prädikat »sehr gut«, das ihnen Muther[5] zuweist, sie bleiben aber hinter den Durchschnittsleistungen des xylographischen Buchschmuckes jener Zeit doch auch nicht wesentlich zurück. Muther hat seinem Urteil die Bemerkung hinzugefügt, daß die Holzschnitte mit Nürnberger Arbeiten verwandt seien, eine Begründung dieser Ansicht ist jedoch nicht gegeben. Bei dem Interesse, das der Baumgartensche Druck der Hedwigslegende als das erste illustrierte Werk des Buchdruckes

---

4) Da der Druck der Hedwigslegende keine Blattzählung enthält, zitiere ich nach den Signaturen.

5) Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance. München 1884. S. 96.

aus dem Osten des Reiches beanspruchen kann, lohnt sich wohl der Versuch, den Spuren des Stechers nachzugehen.

Keinem der 68 Holzschnitte, die einen durchaus einheitlichen Charakter tragen, hat der Formschneider sein Monogramm beigesetzt. Zwar findet sich in der Darstellung der Mongolenschlacht bei Liegnitz (Bl. I 6) auf dem Schilde eines Ritters ein *W*, doch weist dieser Buchstabe, wie auch Luchs annimmt, eher auf eine Verherrlichung Breslaus (Wratislavia) hin als auf einen darin verborgenen Stechernamen. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem *W* im unteren rechten Schenkel der den Anfang des Buches schmückenden Initiale *A*, das nur als Geschäftsmarke aufgefaßt werden kann, und zwar gleichfalls mit Beziehung auf Breslau.[6])

Somit sind wir für unseren Versuch lediglich auf die Eigentümlichkeiten des Stiles der Holzschnitte angewiesen, soweit sich dieselben nicht auf ihre Vorlage zurückführen lassen. Schon bei einem oberflächlichen Durchblättern des Baumgartenschen Druckes muß die eigenartige Gestaltung der Steine, die meist die einzige Unterbrechung auf dem sonst recht eintönig behandelten Erdboden bilden, auffallen. Der Schatten, der von ihrer ziemlich abgerundeten Form ausgeht, fällt fast ausnahmslos nach links in einer höchst charakteristischen Weise, indem auf eine die untere Seite des Steines tangierende Linie mehrere fast halbkreisförmige Striche nach oben zu aufgesetzt sind, so u. a. in den Darstellungen auf Bl. B 5, G 3, H 3, H 4. Dieselbe eigentümliche Form findet sich noch viel häufiger in den Illustrationen des 1491 zu Nürnberg von Anton Koberger gedruckten Schatzbehalters; ich begnüge mich besonders auf die Figuren 16, 21, 24 und 44 aufmerksam zu machen. Auch die aus derselben Druckerei stammende Hartmann Schedelsche Chronik zeigt in vielen Holzschnitten eine ganz ähnliche Behandlung der Steine, nur nehmen hier die Schattenlinien für gewöhnlich eine mehr wagerechte Stellung ein (Bl. 6 b, 103 b, 105 a, 106 b u. ö.).[7])

Eine weitere auffallende Erscheinung in den Holzschnitten der Hedwigslegende sind die kahlen Bäume. Auf sämtlichen Bildern, deren landschaftlicher Hintergrund für diese Betrachtung in Frage kommen kann, ragt entweder ein abgestorbener Baum gen Himmel, oder es finden sich wenigstens ein paar blätterlose Zweige, die aus den belaubten Stämmen hervorstehen (Bl. D 5, H 4, I 4, I 5, K 3, K 4, M 5). Luchs bemerkt zu dieser Eigentümlichkeit bei der Erwähnung des Bildes (Bl. D 5): Alhy hat s. Hedwick ym wytter dy kyrchen besucht barfuß . . . . .

[6]) Eine andere derartige Marke in Form eines Kreuzes findet sich in der Initiale S am Anfange des Baumgartenschen Druckes des Hortulus elegantiarum Magistri Laurentii Corvini. Wratisl. 1503.

[7]) Den Zitaten liegt die deutsche Ausgabe von 1493 zugrunde.

hier »und auch sonst ist der Winter sehr verständig durch nackte Bäume bezeichnet«.[8] Diese Anerkennung, übrigens die einzige, die Luchs unserem Stecher zuteil werden läßt, mag für die genannte Darstellung berechtigt sein, für die übrigen hierher gehörigen Bilder kommt sie jedoch nicht in Betracht, denn einmal ist aus dem Text nicht zu entnehmen, daß die betreffenden Vorgänge ausschließlich in die Winterzeit fallen, was ja auch an sich schon sehr unwahrscheinlich ist, und zum anderen stehen die zugleich vorkommenden belaubten Zweige damit in Widerspruch. Vielmehr haben wir es hier mit einer Stileigentümlichkeit zu tun, der man auch sonst wohl begegnet, jedoch in so ausgeprägter Weise nur in den Illustrationen der Wolgemutschen Formschneiderschule, wie sie uns nachweislich in den beiden bereits erwähnten Kobergerschen Drucken vorliegen.[9] In der Schedelschen Chronik findet sich der charakteristische Baum auf den meisten Städtebildern, aber auch im Schatzbehalter trifft man ihn so häufig, daß sich die Anführung bestimmter Beispiele erübrigt. Auch der Baumstumpf, der sich in den Ansichten der Chronik meist im Vordergrunde recht bemerkbar macht (z. B. Bl. 139, 153, 273), fehlt nicht in unserem Drucke (Bl. M 5). Noch in anderer Beziehung zeigt das Landschaftsbild der Hedwigslegende eine merkwürdige Verwandtschaft mit jenen Nürnberger Arbeiten, nämlich in der Form der Felspartien, die aus aneinander gestellten, immer höher werdenden Schollen bestehen (Bl. D 5, I 5, M 5, EE 3).

Solche unverkennbare Übereinstimmungen legen es nahe, auch in weniger in die Augen springenden Berührungspunkten mehr als eine Zufälligkeit zu erblicken. Jedoch bei dem großen Abstand, der in künstlerischer Beziehung die Holzschnitte des Baumgartenschen Druckes von den Nürnberger Leistungen trennt, kann sich diese Betrachtung vornehmlich nur auf die stecherische Ausführung erstrecken, deren Eigentümlichkeiten eben mit Vorliebe in der Behandlung des Beiwerkes zum Ausdruck kommen. In dieser Hinsicht verdient jedenfalls die wellenförmige Schraffierung Beachtung, die infolge häufiger Unterbrechung der Linienführung recht starke Unregelmäßigkeiten zeigt, z. B. bei dem Gewande der Hedwig auf Bl. A und G 4 sowie dem Rocke des knienden Mannes auf Bl. F oder auf dem Schilde eines Tartaren (Bl. I 5). Zu diesen Beispielen, die sich leicht vermehren ließen, bieten die Illustrationen des Schatzbehalters ganz verwandtes, ich begnüge mich auf die Kleidung Josefs sowie des Mose und Aaron in der 14. und 15. Figur aufmerksam zu machen.

---

[8]) a. a. O. S. 27.

[9]) Vgl. V. v. Logau: Beiträge zum Holzschnittwerk Michel Wolgemuts im Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsamml. 16. Bd. 1895. S. 236f.

Eine mehr als nur auf den Einfluß der Mode zurückzuführende Übereinstimmung scheint mir in einigen Stücken des Tischgerätes zu liegen. Dieses zeigt naturgemäß die Stilart, die um die Wende des 15. Jahrhunderts üblich war, und hat daher in allen drei hier in Rede stehenden Bildergruppen viel Ähnlichkeit. Auffallend wirkt sie jedoch bei der Form des Trinkgefäßes mit den drei Füßchen, das wir mehrfach in der Hedwigslegende (Bl. G 4, G 6) und im Schatzbehalter (Fig. 26, 41, 47, 65, 86) antreffen, sowie bei dem Kühleimer, von dessen Seitenwand drei kurze Beine auslaufen (Hedwigsleg. Bl. D; Schatzb. Fig. 26, 86; Chronik Bl. 94 b). Auch die Anwendung der ringelförmigen Vertiefung bei den Mauersteinen auf Bl. H 5 der Hedwigslegende und in mehreren Figuren des Schatzbehalters (35, 54, 64, 69) dürfte wohl ebensowenig auf Zufall beruhen wie das Vorkommen des hebräischen Buchstaben ש, den wir in beiden Drucken als Bannerverzierung finden (Hedwigsl. Bl. I 5; Schatzb. Fig. 58, 73 und 17(?)).

Ich möchte diese Betrachtungen nicht beschließen, ohne einen kurzen Hinweis auf die Darstellung der menschlichen Körperformen in unseren Holzschnitten, bei denen sich der Abstand von ihrer Vorlage am größten zeigt. Zwar ist die Zeichnung der Personen in der Breslauer Handschrift der Hedwigslegende auch keine ganz einwandfreie, sie hätte aber für unseren Formschneider ein recht gutes Vorbild abgeben können. Indessen hat man den Eindruck, daß es gar nicht in der Absicht des Stechers lag, die Gestalten zu kopieren; sie zeigen vielmehr eine so auffallende Ähnlichkeit untereinander, daß man annehmen muß, er verwandte hier einen Typus, der ihm bereits zu einem gewohnheitsmäßigen geworden war. Leider ist dieses wenig befriedigend, und man findet kaum ein Bild, auf dem sich nicht die gröbsten Verzeichnungen, namentlich bei den Extremitäten in recht unangenehmer Weise bemerkbar machten. Es wäre nun freilich sehr gewagt, solche Figuren unseres Formschneiders mit denen des Schatzbehalters und der Chronik in Parallele stellen zu wollen, immerhin muß aber auf die Tatsache hingewiesen werden, daß sich gerade in der Wolgemutschen Schule bei der Darstellung des menschlichen Körpers ein recht auffallender Mangel an anatomischen Kenntnissen bemerkbar macht, ganz besonders in den »verrenkten Gliedmaßen und den grundschlecht gezeichneten Füßen«.[10])

Aus den angestellten Vergleichungen ergibt sich jedenfalls das eine mit Sicherheit, daß der Formschneider des Bilderschmuckes der Hedwigslegende aus der Wolgemutschen Stecherschule hervorgegangen ist.

Die Herstellung so umfangreicher illustrierter Werke wie des Schatz-

[10]) Vergl. v. Logau a. a. O. S. 232.

behalters und insbesondere der Schedelschen Chronik, die mit ihren 1809 Holzstöcken in der Geschichte der Buchillustration eine ganz einzigartige Stellung einnimmt,[11]) ließ sich nur mit Hilfe eines sehr zahlreichen Stecherpersonales ermöglichen, zumal die Zeit, innerhalb deren diese Massenproduktion erfolgte, eine für die damaligen Verhältnisse außerordentlich kurze war. Am 29. Dezember 1491 wurde der Vertrag mit Wolgemut und Pleydenwurff wegen Übernahme der Illustrationen zur Chronik abgeschlossen,[12]) und am 12. Juli 1493 — also bereits nach anderthalb Jahren — verließ die lateinische Ausgabe die Presse. Nach dem Erscheinen dieser Drucke trat in Nürnberg ein erheblicher Rückgang der Buchillustration ein, der einen Teil der Stecher genötigt haben wird, sich an anderen Orten nach Beschäftigung umzusehen. Aus diesem Grunde dürfte unser Formschneider seine Schritte nach dem Osten gerichtet haben und zwar, wie es scheint, zunächst nach Mähren.

Die Hedwigslegende ist das einzige illustrierte Werk, das Baumgarten herausgegeben hat; was sich sonst an xylographischen Leistungen in seinen Drucken findet, beschränkt sich auf Initialen, Druckerzeichen und einige Titelholzschnitte. Daß ein so dürftiges Material für Vergleichungen nur geringe Anhaltspunkte bieten kann, ist selbstverständlich; gleichwohl möchte man geneigt sein, die sich bereits in den Olmützer Drucken Baumgartens findenden Holzschnitte demselben Stecher zuzuschreiben, der die Bilder zur Hedwigslegende lieferte. Sowohl der Holzschnitt mit der Gegenüberstellung des päpstlichen und des Olmützer Episkopalwappens[13]) bestärkt uns in dieser Annahme, noch mehr aber die Darstellung der drei Frauen unter dem Kreuze Christi auf dem Titelblatt der »Stigmiferae virginis Luciae de Narnia facta admiratione digna« (Olomucz 1501 per Conr. Baumgarten),[14]) wo die Übereinstimmung in der stecherischen Ausführung mit den Illustrationen der Hedwigslegende unverkennbar ist.

Unser Interesse nehmen jedoch vor allem zwei Holzschnitte in Anspruch, die Baumgarten mehrfach während seiner Olmützer Tätigkeit benutzte, nämlich das Druckerzeichen mit dem zwei Schilde haltenden Engel und die Darstellung des h. Wenzel. Der erstgenannte Formschnitt zeigt mit denjenigen der Hedwigslegende eine Verwandtschaft, die wohl

---

[11]) L. Baer: Die illustr. Historienbücher des 15. Jahrh. Straßb. 1903. S. 172.

[12]) H. Thode: Die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh. Frankf. a. M. 1891. S. 156f. u. S. 239ff.

[13]) Findet sich zuerst im Tractatus de secta Waldensium des Augustinus de Olomutz vom J. 1500.

[14]) Im Besitze der k. k. Hofbibliothek zu Wien, der ich auch an dieser Stelle für die gütige Verleihung des Exemplares den verbindlichsten Dank ausspreche.

schwerlich auf Zufall beruhen dürfte; wir haben hier die gleichen starken Umrißlinien der Zeichnung, dieselbe Behandlung des Faltenwurfs und in der Gestalt des Engels offenbare Einwirkungen der Nürnberger Schule. Auch Alwin Schultz hat sich über dieses Signet, das sich nur mit abgeändertem Wappen gleichfalls in den von ihm in Breslau entdeckten Fragmenten des Baumgartenschen Druckes des Computus totius fere astronomiae findet, dahin geäußert, daß der Holzschnitt ganz in der Weise Wolgemuts gearbeitet ist.[15]) Dieselben Einflüsse verrät auch der in zweifacher Ausführung vorkommende h. Wenzel, dessen feinere Linienführung jedoch in der Hedwigslegende nur ausnahmsweise in der figurenreichen Darstellung des Tartareneinfalls (Bl. I 5) angetroffen wird. Für unsere Untersuchung hat der Holzschnitt aber noch eine ganz besondere Bedeutung, weil der Stecher dieser Arbeit sein Monogramm H ♣ F hinzufügte. Soweit unsere Kenntnis reicht, läßt sich sowohl das Signet mit dem Engel wie auch der h. Wenzel bis zum Jahre 1499 zurückverfolgen. Wir begegnen beiden zuerst in dem von Konrad Stahel zu Brünn gedruckten Psalterium secundum ritum ecclesiae Olomucensis,[16]) wo das neben dem Haupte des Engels befindliche Band die angeführte, später aus dem Holzstock entfernte Jahreszahl trägt. Aus diesem gleichzeitigen Vorkommen der beiden Holzschnitte kann man wohl auf einen gemeinsamen Ursprung schließen und somit auch das Druckerzeichen demselben Monogrammisten zuschreiben.

Im Jahre 1499 erlosch die Ausübung der Buchdruckerkunst in Brünn; gleichzeitig begann sie aber in Olmütz, wohin der frühere Genosse Stahels, Mathias Preunlein, seine Druckerei verlegt hatte.[17]) Aber schon im folgenden Jahre überließ er den Ort der Wirksamkeit Baumgartens, der auf diese Weise in den Besitz jener beiden, zuerst in Brünn benutzten Holzstöcke gekommen sein mag. Die bereits angeführte Verwandtschaft dieser ältesten Formschnitte, vor allem jenes Druckerzeichens mit den späteren xylographischen Beigaben der Baumgartenschen Presse legt jedoch die Vermutung nahe, daß auch der Holzschneider mit dem Zeichen H ♣ F bei Verlegung des Buchdrucks von Brünn nach Olmütz seinen Aufenthaltsort wechselte und hier mit Baumgarten geschäftliche Beziehungen anknüpfte, die er dann in Breslau beim Drucke der Hedwigslegende fortsetzte.[18])

[15]) Zeitschrift des Ver. f. Geschichte u. Altertum Schlesiens, 14. Bd. 1878. S. 243. Ich mache ausdrücklich darauf aufmerksam, daß es sich bei diesem Druckerzeichen nicht um einen Nachschnitt handelt, vielmehr benutzte Baumgarten auch hier den ursprünglichen Stock nur mit Abänderung des Wappens.

[16]) Vgl. die eingehende Beschreibung der Inkunabeln Böhmens und Mährens von A. Schubert im Zentralbl. f. Bibliothekswesen. 16. Jahrg. 1899. S. 182 f.

[17]) Vgl. A. Schubert a. a. O., S. 54 f.

[18]) Für die Annahme einer Fortdauer dieser Beziehungen auch während der Druckertätigkeit Baumgartens zu Frankfurt a. O. fehlen sichere Grundlagen. Mehrfach

Leider ist die Person unseres Formschneiders in Dunkel gehüllt, und vergebens sucht man sein Monogramm in den Künstlerverzeichnissen. Das Schicksal eines bewegten Lebens, das er vielleicht mit Baumgarten teilte, mag Schuld daran sein, daß seine Person schon früh der Vergessenheit anheimgefallen ist.

haben Initialen in Drucken aus jener Zeit ein Monogramm H M. Dagegen findet sich in einem der Breslauer Univ.-Bibliothek gehörigen Exemplare des 1499 zu Mainz gedruckten Missale Vratislaviense ein mit einer ankerförmigen Marke bezeichneter Holzschnitt des Breslauer Stadt- und Bistumswappens vorgeheftet, der im Zusammenhang mit der Werkstatt des Formschneiders der Hedwigslegende stehen dürfte.

Zwei Orley-Schüler.

Von **Wilhelm R. Valentiner.**

Noch besteht keine Ikonographie der Epiphanienbilder in der älteren niederländischen Kunst, wie sie für die der deutschen und florentinischen Malerei zusammengestellt wurde. Sicher ergäbe die freilich mühselige Arbeit wertvolle Resultate. Die Entwicklung der primitiven Kunst in Holland und Belgien könnte fast allein an diesen Darstellungen dargelegt werden, deren Zahl die der entstandenen Adorationen in Deutschland und Italien während der Renaissancezeit noch übertrifft. Auch ließen sich eine Reihe anonymer Künstler sondern, wie beispielsweise der Meister der großfigurigen Anbetungen in den Uffizien (Nr. 585 van Eyck), in Stuttgart (Nr. 121) und in Antwerpen (K. Fyoll) — vielleicht der Meister von Frankfurt[1]) —, der holländische Maler des Meißner Dombildes, welcher jenem Künstler sowie dem Verfertiger der bedeutenden Epiphanie in Utrecht (Dülberg, Frühholländer II 7) nahesteht und das Gemälde des Bosch im Prado vielleicht aus einem Stich kannte, die zwei oder drei Künstler der Herri met de Blesgruppe, derjenige des kleinen Antwerpener Triptychons (als »L. v. Leiden«), welcher ihr halb und halb angehört und eine Beweinung in Karlsruhe (Nr. 136 »Kölnisch«) und vielleicht ein ähnliches Bild der Versteigerung Ruffo de Bonneval (Nr. 9 J. v. Schoorel) geschaffen hat.

In Belgien sind ungleich mehr Adorationen entstanden als in Holland, aber doch hat sich auch in dem nördlichen Gebiet jeder bedeutendere Künstler ein oder mehrere Mal in diesem Motiv versucht, von Dirk Bouts und Geertgen an bis zu Engelbrechtsen (nach v. Mander), Lucas v. Leyden, Jan Mostaert, Jan Swart und Jan Scoorel. Gerard David verpflanzt ein Kompositionschema nach Brügge, welches dort von Nachfolgern weitergebildet wird. Jacob Cornelisz andrerseits scheint sich in Holland wieder mit einer Epiphanie (Neuwied, datiert 1517) einzuführen, falls er 1516 von Antwerpen zurückkehrte.[2]) In der Scheldestadt aber

[1]) Das Antwerpener Bild schreibt Dr. Friedländer dem Meister von Frankfurt zu. Nach ihm befindet sich eine freie Wiederholung in Wien.

[2]) Es darf wol als sicher angenommen werden, daß Jacob Cornelisz identisch ist mit dem von 1507—1516 in Antwerpen erwähnten Jacob von Amsterdam, der

leistete man das Erstaunlichste, bedenkt man allein, was die Werkstatt des Meisters vom Tode Mariä und die des Herri met de Bles an Anbetungsdarstellungen hervorbrachte. Doch stand auch Brüssel mit Orley und seinen zwei im Folgenden beschriebenen Schülern nicht zurück.

Frägt man sich, welche Faktoren für die Künstler bestimmend waren, wenn sie sich wieder und wieder mit demselben Stoffe beschäftigten, so darf einmal auf einen kulturellen hingedeutet werden. Wie man nachgewiesen hat, nahm der Marienkult mit der Veräußerlichung der Religion vor und noch während der Reformationszeit zu. Die Holländer, die stärker von dem neuen Geist erfaßt wurden, gaben schon jetzt ihr Bestes in Darstellungen der Passion und des Alten Testamentes, während in Belgien, irre ich mich nicht, der Zahl und der Bedeutung nach diejenigen religiösen Stoffe voranstehen, welche mit dem Kult der Maria oder weiblicher Heiligen zusammenhängen. — Daneben kommen künstlerische Momente in Betracht. Die Dreikönigsdarstellung bot Gelegenheit, die Kenntnis der neuerdings in Italien erworbenen Architekturperspektive zur Anwendung zu bringen. Man konnte im Sinne des Renaissancegeschmackes Ruinen aufbauen mit anstoßenden weiten Bogenhallen, die von seltsam gezierten Säulen und grotesk ornamentierten Pilastern gestützt wurden. Herrlicher Reichtum von prächtigen Brokat- und Schillerstoffen, von flatternden Seidenbändern, von glitzernden Rüstungen, Waffen und Helmen, an deren Verzierungen die Niederländer ihre Freude am Messingschmuck betätigten, ließ sich entfalten. Dazu konnte der Künstler dartun — vor allem der Antwerpener Herri met de Bles verstand dies —, wie der Raum nicht nur mit Lineal und Zirkel exakt gebildet werden müsse, wie er auch durch zahlreiche immer kleiner werdende Figurengruppen, die in bestimmten Abständen angeordnet wurden, bis in weite Tiefen hinein kontinuierlich verdeutlicht werden könne. Alle diese neuen Weisheiten und zuletzt noch die von Massys begründete Kunst einer Farbenkomposition, bei der zarte gebrochene Töne in bisher ungekannter Differenzierung geistreich auf der Fläche verteilt wurden, konnte bei dem dankbaren Stoffe zur Geltung gebracht werden. — Endlich mag gerade in der verschwenderischen Handelsstadt Antwerpen, welche eine eigene sensible Luxuskunst pflegte, die Mode die armselige Begleiterin des Reichtums Herrscherin gewesen sein und

mehrere Schüler annahm. Scheibler, der zuerst auf die Stelle in den Liggeren aufmerksam machte, drückt sich, wie ich glaube, zu vorsichtig aus. Das Altarwerk in Neapel ist offenbar während seines Aufenthaltes in dieser Stadt entstanden: die niederländischen Gemälde der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in süditalienischen Sammlungen scheinen alle Antwerpner, höchstens Brüsseler, nicht aber holländischer Abkunft. Antwerpen stand auf der Höhe seines Exporthandels.

im Bunde mit der Ateliertradition die häufige Wiederholung derselben Kompositionen verlangt haben.

Gewiß sind die äußerlichsten Motive bei den zwei Malern bestimmend gewesen, deren Werk ich kurz zusammenzustellen versuche. Es sind Meister zweiten Ranges, die an ihren Lehrer Orley — der selbst kein genialer Künstler war — nicht heranreichen, die nur dazu beitragen, das unklare Bild der niederländischen Malerei in den zwanziger und dreißiger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts zu verwirren. Sie gehören zu den Naturen, welche immer mit denselben dürftigen eigenen Ideen oder mit denen anderer prunken und durch eine nicht geringe Fruchtbarkeit das Niveau der Kunsthöhe der Zeit herunterdrücken. Ihre Haupttätigkeit bestand darin, Anbetungsdarstellungen anzufertigen. Von dem einen sind mir sechszehn, von dem andern sieben bekannt, sicher nur ein Teil selbst der erhaltenen Werke.

Ich zähle zunächst die Gemälde des ersten, der schon seinen Namen besitzt, des Meisters der Utrechter Adoration, auf.

1. Blaschkow (in Böhmen) Sammlung Gaston de Mallmann: Verkündigung. Rechts kniet Maria vor einem Lesepult, von links kommt der Engel mit dem Schriftband.

2. Brüssel, Museum, Nr. 591: Anbetung der Könige. Mitteltafel eines Triptychons, Kniestück; Wiederholung der Komposition des großen Utrechter Altarwerkes mit kleinen Veränderungen. Nach Dülberg (Frühholländer II, S. 16) südniederländische Nachbildung des Utrechter Originals.

3. — Nr. 578: Triptychon, in der Mitte die Anbetung der Könige mit seitlicher Anordnung, rechts Maria und Joseph, links die drei Könige, der eine den Hut schwenkend; auf den Flügeln links die Anbetung des Kindes, rechts die Flucht nach Ägypten. Ganze Figuren.

4. Gent, Museum: Fragment einer Anbetung der Könige. Links ist noch das Kind sichtbar und Joseph. Von rechts kniet der erste König, neben dem der zweite steht. Im Mittelgrund packen zwei Männer einen Koffer aus.

5. Haag, Mauritshuis, Nr. 433: Triptychon mit dem Götzendienst Salomons in der Mitte, dem Besuch der Königin von Saba auf dem einen, der Erscheinung Jehovas vor Salomon auf dem andern Flügel. Stiftung von W. S. Maertensz und A. C. Eeuwoutsz; der erstere in St. Gudule in Brüssel begraben.

6. Hannover, Kestnermuseum, Nr. 31: Anbetung der Könige. Rechts Maria und Joseph, von links nahen die drei Könige.

7. Heidelberg, Privatbesitz (Prof. Lossen): Anbetung der Könige. Mittelstück eines Triptychons. Maria sitzt in der Mitte, rechts kniet

der älteste König, dahinter der Mohr; von links naht der zweite König; einer vom Gefolge trägt eine sternbesäte Fahne; links hinten ein Knecht im Stall. Nicht sehr gut erhalten.

8. Karlsruhe, Gemäldegalerie, Nr. 145 (Art der Frühzeit des Herri met de Bles): Anbetung der Könige. Zentrale Anordnung. Datiert 1519. Mittelstück eines Triptychons. Die Flügel in Basel Nr. 110 und 111; auf dem einen die Anbetung des Kindes, auf dem andern die Flucht nach Ägypten.3)

9. Leiden, im Besitz von Herrn Archivar Overvoorde, leihweise in der Lakenhal ausgestellt: Kreuzigung. Links vor den Kreuzen Maria, Johannes und zwei Frauen. Dahinter Longinus und ein Reiter. Rechts der Hauptmann zu Pferd, zwei Soldaten und zwei andere Männer. Magdalena umfaßt das Kruzifix.

10. Leiden, St. Annahofje: Triptychon mit der Anbetung der Könige. In der Mitte rechts Maria, links der erste König kniend, neben ihm der zweite stehend; auf dem linken Flügel der Mohr, auf dem rechten Joseph. Ganze Figuren.

11. München, Pinakothek, Nr. 162—164: Triptychon mit der Epiphanie. Wiederholung des Utrechter Hauptwerkes mit Veränderungen. Kniestück.

12. Utrecht, erzbischöfl. Museum: Triptychon mit der Anbetung der Könige, die auf die drei Tafeln verteilt ist. In der Mitte vier Figuren, links der Mohr, rechts Joseph. Kniestück. (Dülberg, Frühholländer II.)

13. — Kleineres Triptychon mit der Adoration in der Mitte, rechts die Flucht nach Ägypten, links Anbetung des Kindes. Ganze Figuren. Fraglich, etwas abweichende Typen.

14. — Sippenbild.

15. Wien, Czernin: Zwei Flügel, auf dem einen der Mohr, auf dem anderen Joseph. Wiederholung der Seitenteile des großen Utrechter Triptychons mit anderer Landschaft, mit veränderten Kostümen; der Mohr hält den Szepter nach oben statt wie dort nach unten.

16. Wörlitz: Replik des Utrechter Hauptwerkes nach Dülberg, Frühholländer II S. 16, mir nicht bekannt.

17. Versteigerung Ruffo de Bonneval de la Fare in Brüssel, 23. Mai 1900, Nr. 7 (»Orley«): Anbetung der Könige. Halbfigurige Breitkomposition auf einer Tafel.

3) Hymans (C. v. Mander I, 111) schreibt die Bilder Jacob Cornelisz zu, vielleicht, wie der Baseler Katalog vermutet, auf Grund des Triptychons im Haag, das eine Zeitlang diesem mit Unrecht gegeben wurde.

18. Dieselbe Versteigerung Nr. 8 (»Orley«): Anbetung der Könige, Triptychon. In der Mitte im Dreiecksaufbau rechts Maria, links der älteste König, dazwischen Joseph. Auf dem linken Flügel der zweite König, auf dem rechten der Mohr. Ganze Figuren.

19. Versteigerung bei Fred. Muller in Amsterdam in einem der letzten Jahre, Auktionskatalog Nr. 46: Anbetung der Könige, Triptychon. Veränderte Wiederholung des vorigen.

20. Dieselbe Versteigerung Nr. 47: Anbetung der Könige, Halbfiguren. Triptychon. In der Mitte im Dreiecksaufbau Maria, der älteste König und Joseph. Rechts und links die zwei anderen Könige.

21. Versteigerung bei Helbing in München 1901 (»Jan Swart«), (Reproduktion in Helbings Monatsberichten I, Heft 5, Taf. 5): Anbetung der Könige auf einer nahezu quadraten Tafel, ganze Figuren. Rechts Maria und Joseph, links die drei Könige und zwei Männer vom Gefolge.

22. Versteigerung Gräfin Rümerskirch (Salzburg) bei Helbing in München, 23. März 1903 Nr. 99 und 100 (»Utrechter Schule«):

a) Die Gefangennahme Christi. Links der Judaskuß, rechts vorn Petrus und Malchus, links hinten Christus am Ölberg.

b) Die Auferstehung. Christus steht mit dem Kreuzesstab in der Hand auf dem geschlossenen Sarkophag, den fünf Bewaffnete umgeben. Rechts hinten die drei Kreuze. (Vorher oder später noch einmal bei Helbing versteigert als »Meister der Anbetung der hl. drei Könige«.)

23. Zeichnung in der Albertinasammlung in Wien (Schönbr. u. Meder 635): Madonna auf einem Thron mit zwei weiblichen Heiligen, links hinten Joseph. Fraglich.

Nach Dülberg gibt es in »italienischen Museen bis nach Palermo hin« Wiederholungen des Utrechter Hauptbildes. In Oberitalien sind mir nur Werke des gleich zu besprechenden zweiten Orleyschülers, der leicht mit dem Meister der Utrechter Adoration zu verwechseln ist, begegnet. Die Esthergeschichte in Bologna, die Dülberg in diesem Zusammenhang erwähnt, zeigt wohl in der Dekoration (man vergleiche auch die Albertinazeichnung) einige Beziehungen, die mir aber für eine Zuweisung an den Künstler nicht entscheidend genug scheinen.

Sollte die Zusammengehörigkeit der aufgereihten Werke begründet werden, so wäre mit den Tafeln in Utrecht, München, Wien, Brüssel, Wörlitz zu beginnen. Da sie unter sich fast identisch sind, so ist nur darauf hinzuweisen, daß sich dabei nicht Kopien von andrer Hand befinden, wie man bisweilen annimmt, vielmehr die Werke, nach der gemeinsamen Technik zu urteilen, im Einzelnen veränderte Wiederholungen eines und desselben Meisters sind. Ebenso ist der Zusammenhang der zweiten Gruppe von Adorationen, der Kompositionen in ganzer

Figur, mit den Bildern der Versteigerung bei Helbing, in Hannover, im St. Annahofje in Leiden evident. Einige Figuren sind fast wörtlich wiederholt, wie der älteste König auf dem Leidener Bild und dem bei Helbing, der zweite auf letzterem und dem in Hannover. Der Künstler hat ein gewisses Repertoire von Gestalten, die er mit kleinen Variationen in den Kostümen bald hier bald da aufstellt, so daß der Nachweis der Gemeinsamkeit einer Gruppe und dieser wieder mit einer anderen recht leicht gemacht ist. Wiederholt der Künstler die ganze Komposition, wie bei dem Triptychon der Auktion de Ruffo Nr. 8 und dem der Amsterdamer Versteigerung Nr. 46, so sind die Veränderungen im Detail doch wieder so selbständig, daß unmöglich an einen Kopisten gedacht werden kann. Die beiden anderen Werke, die auf diesen Auktionen vorkamen, beides Darstellungen in Dreiviertelfiguren, die unter sich in der Stellung des Kindes übereinstimmen, vermitteln zwischen der ersten und zweiten Gruppe, indem der Joseph der Auktion bei Fred. Muller Nr. 47 mit seiner lehrhaft vorgestreckten Rechten und seinem Strohhut auf dem Kopfe ganz der des Leidener Altarbildes ist und andrerseits der Typus der Maria, die Bildung ihrer Hände auf dem von Ruffo verkauften Bild gut mit dem Utrechter Hauptwerk zusammengeht.

Etwas mehr Interesse als diese Reihe von wenig inhaltsvollen Adorationen gewinnen uns die fünf Darstellungen mit anderen Motiven ab, das Triptychon im Haag, das Bild von Overvoorde, die zwei Tafeln der Versteigerung Gräfin Rümerskirch, die Albertinazeichnung. Die Leidener Kreuzigung, ein relativ frühes, noch mit einiger Sorgfalt ausgeführtes Werk, ist in der gedämpften dumpfen Farbstimmung, aus der hie und da ein paar kräftige Töne hervorleuchten, in der reich gegliederten und doch geschlossen komponierten Landschaft ein recht annehmbares Gemälde, obgleich der Künstler in dem anerkennenswerten Bestreben zu charakterisieren mehrfach in die Karrikatur verfällt. Ähnlich, wie auf den zeitlich nahestehenden Passionsszenen der Auktion bei Helbing, die sich gut zum Vergleich eignen! Kehrt doch das abschreckende Profil der Magdalena und des berittenen Hauptmannes mit der hängenden Nase und dem vorgeschobenen Kinn fast genau bei dem Christus der Gefangennahme wieder, während der Gekreuzigte auf dem Leidener Bild die gleiche merkwürdige Zeichnung der Beine wie dort der Auferstandene aufweist. Andere Vergleichspunkte bilden Longinus hier, der schlafende Wächter links am Grab dort, der Landsknecht mit dem Spitzbart rechts vorn auf der Kreuzigung, dessen Typus auf der Gefangennahme vorkommt, die seltene Form des aufgerollten Schildes, die Augenfalten der Gewänder, die Landschaft. Auch die seltsame Ohrbildung, an der ein

berühmter italienischer Gelehrte seine Freude gehabt hätte, ist für den Meister charakteristisch.

Diese gab wohl zuerst Veranlassung, das Haager Triptychon mit der großen Utrechter Adoration zusammenzustellen.[4]) Fast wäre die groteske Ohrform schon allein Grund genug, um diese zwei Werke demselben Künstler zuzuweisen. Denn sie wiederholt sich bei keinem Meister der Zeit, obgleich eine Anregung zu der Bildung vielleicht in Engelbrechtsens breiten Ohrmuscheln gegeben war. Da man neuerdings aber wieder Zweifel an der Zusammengehörigkeit ausgesprochen hat,[5]) so weise ich noch auf einige Merkmale des Künstlers, die sich an den meisten seiner Werke, und so auch an den Haager Tafeln beobachten lassen. Dazu gehört vor allem die Bildung des Mundes: Er ist klein, rundlich, fischähnlich geformt, gewöhnlich leicht geöffnet, so daß die Köpfe einen geistlos lächelnden Ausdruck erhalten. Die Finger haben, wie Dülberg schon bemerkte, besonders lange Nägel. Die mehrfach vorkommende Handhaltung, bei der die vier Finger horizontal ausgestreckt sind und der Daumen anliegt (Haag, Karlsruhe, Versteigerung in Amsterdam) könnte er von Herri met de Bles übernommen haben, dem er auch das Motiv des Hutlüftens in der Anbetungsdarstellung absah. Den Kapuzenmann, der im Hintergrund des Haager Triptychons und ganz in demselben schmutziggelben Kostüm auf der Anbetung im St. Annahofje vorkommt, kennt ebenfalls der Antwerpener Meister, wenngleich der Künstler ihn auch Engelbrechtsen entlehnt haben könnte. Ein Typus, der des alten Königs auf dem Utrechter Hauptbild und auf der Karlsruher Anbetung und des alten Mannes rechts auf dem Mittelbild des Haager Werkes, wird auf ein wirkliches Modell zurückgehen. Sonst sind die Gestalten in der Gesichtsbildung, wie schon bemerkt, recht schematisch und einförmig. Mehr Geschick beweist der Künstler im Entwerfen von Ornamenten, im Komponieren phantastischer Architekturen und kunstgewerblicher Gegenstände, wie der Gefäße der drei Könige, obgleich dem Künstler der Sinn für organische Durchbildung, für feine Ausführung vollkommen mangelt. Auch ist er ein schwacher Zeichner und versteht es nicht, kreisförmige Gebilde korrekt wiederzugeben, was um so verwunderlicher ist, als er es liebt, Ringe an seinen Säulen oder Szeptern oder Prunkgegenständen anzubringen. An seinen Dekorationen läßt sich gut das Eindringen der Renaissance beobachten. Die 1519 datierte Anbetung der Könige in Karlsruhe steht mitten im Übergang.

[4]) C. Hofstede de Groot hat schon vor mehreren Jahren erkannt, daß die beiden Werke von einer Hand herrühren. Neuerdings hat wieder Dülberg darauf hingewiesen.

[5]) W. Martin in »De Nederlandsche Spectator«, 1904 Dez., gelegentlich der Besprechung von Dülbergs Frühholländern Bd. II.

Die zeitliche Anordnung der übrigen Werke ist nicht ganz leicht, wenngleich sich sagen läßt, daß die Haager Tafeln, die Karlsruher und die Utrechter Anbetung, sowie die Albertinazeichnung, vielleicht auch das Gemälde in Hannover, in derselben Periode entstanden sein müssen. Es ist die Zeit, in welcher der Künstler am stärksten unter dem Einfluß des Bles stand, vielleicht eine Übergangsphase zwischen einer Nachfolge des Engelbrechtsen und des Orley, ein Aufenthalt in Antwerpen zwischen einem solchen in Holland und in Brüssel. Da der Meister für Leiden und vermutlich auch für Utrecht tätig war und zudem holländisches Temperament und holländische Formensprache aus seinen Gemälden spricht, so könnte man annehmen, daß er Holländer von Abstammung war, vielleicht Leidener; denn der Stifter der kleinen Kapelle des St. Annahofjes wird sich für die Herstellung des Altargemäldes vermutlich an einen einheimischen Künstler gewandt haben; auch die andere kleine Tafel der Kapelle, die dreißig Jahre später geschenkt wurde, ist das Werk eines Leidener Künstlers, wie ich glaube, Aerties von Leiden. Freilich darf nicht verschwiegen werden, daß der Annahme einer Entwicklung von holländischen Stileigentümlichkeiten nach denen des Antwerpener und Brüsseler Künstlers hin die Schwierigkeit im Wege steht, daß bereits die Werke, welche den Einfluß des Engelbrechtsen verraten wie die Leidener Kreuzigung, die Tafeln mit den Passionszenen die Kenntnis des Orleystiles vorauszusetzen scheinen, wie denn überhaupt dieser Meister in erster Linie vorbildlich für unseren Künstler wurde. Ihm entnahm er das Schema seiner Anbetungskompositionen, die niedrigen gedrungenen Verhältnisse seiner Figuren, die Vorliebe für Waffen, Rüstungen, kriegerisches Gefolge, das Bestreben nach vereinfachender dekorativer Gestaltung, das ihn wie Orley gelegentlich dazu führte in lebensgroßem Maßstab zu entwerfen. Dem gegenüber äußern sich die Beziehungen zu Engelbrechtsen in unwesentlicheren Dingen. So scheint der Aufbau der Landschaft auf den Passionsbildern, der Wechsel von mäßig ansteigenden Höhen und einzelnen schroffen Felsen, von still verborgenen Bauernhütten, vor denen eine vereinzelte dichtbelaubte hohe Baumgruppe aufragt, und einer in der vordersten Talsenkung sich breit ausdehnenden Stadt, dem Hintergrund der Werke des Leidener Hauptmeisters, etwa dem Beweinungsaltar entnommen. Auch die mageren Gesichter mit vortretenden Backenknochen auf diesen Bildern, eine Einzelheit wie die, daß die Schächer im Gegensatz zu Christus an unbehauenen Kreuzen hängen, die eigentümliche Verkürzung des Kopfes der links stehenden weiblichen Heiligen auf der Albertinazeichnung, erinnert an ihn.

War der Künstler Leidener Herkunft, so braucht man sich nicht lange nach dem Grund zu fragen, der ihn bestimmt haben könnte, nach

Belgien zu ziehen. Van Mander erzählt von Cornelis Cornelisz Kunst, dem einen Sohn des Engelbrechtsen, daß er sich für einige Jahre nach Brügge begeben habe, da in der Heimatsstadt nichts zu verdienen war. Dessen Lebenszeit muß mit der des Meisters der Utrechter Adoration zusammenfallen. Doch wäre es verwegen, auf Grund unsicherer Hypothesen an eine Identifizierung denken zu wollen.

Eine Kreuzung von Elementen des Stiles des Orley und Bles charakterisiert auch den Zwillingsbruder dieses Künstlers, den ich nach einem seiner besseren Werke den Meister des Dresdener Triptychons nenne. Folgende Werke scheinen mir von seiner Hand:

1. Brüssel, Museum Nr. 119: Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Mitte, links die Verehrung des Kindes, das auf einem Pilastersockel liegt, rechts die Darstellung im Tempel.

2. Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 809: Triptychon, Mitte: Anbetung der Könige, links Verehrung des Kindes durch Maria, das Kind liegt am Boden auf dem Mantel der Maria; rechts Darstellung im Tempel.

3. Genua, Pal. Bianco (als Q. Massys): Anbetung der Könige in der Mitte, links Verkündigung, rechts Ruhe auf der Flucht. Das Mittelbild veränderte Wiederholung der Dresdener Adoration.

4. Gotha, Museum: Triptychon, in der Mitte Anbetung der Könige, links Anbetung des Kindes durch Maria, rechts Beschneidung. Vielleicht vom Meister der Utrechter Adoration.[6])

5. Mailand, Brera: Anbetung der Könige, Mittelstück eines Triptychons. Wiederholung der Dresdener Komposition.

6. München, Nationalmuseum: Dreiteiliger Flügelaltar in der Mitte die Kreuzigung, links die Kreuztragung, rechts die Grablegung.

7. Schleißheim: Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Mitte (Wiederholung der Dresdener Komposition), der Verkündigung auf dem linken, der Ruhe auf der Flucht auf dem rechten Flügel.

8. Worms, Freiherr v. Heyl: die Verkündigung, Düsseldorfer Ausstellung 1904 Nr. 175.

9. Versteigerung in Köln (Lempertz) in einem der letzten Jahre: Triptychon, Mitte: Anbetung des Kindes durch Maria, Hirten und Engel, links Verkündigung an Maria, rechts Beschneidung.

---

[6]) Die Unterschiede der beiden Künstler waren mir, als ich das letzte Mal in Gotha war, noch nicht ganz klar. Ich schrieb das Werk damals dem Meister des Dresdener Triptychons zu. Nach meinen Notizen muß aber das Mittelbild fast identisch sein mit dem Bild bei Lossen in Heidelberg, das sicher von dem Künstler des Utrechter Werkes herrührt.

Einen allgemeinen Zusammenhang mit dem Stil des Künstlers zeigen noch die Anbetung der Könige in Groß-Kochberg (Erfurter Ausstellung), die Madonna bei Schulte in Berlin (Düsseldorfer Ausstellung), eine Verkündigung in der Sammlung Hoogendijk im Haag. An Nr. 9 erinnert in einigen Punkten die altertümlichere Anbetung des Kindes durch die Hirten auf der Versteigerung de Ruffo de Bonneval de la Fare, Brüssel 1900 Nr. 2 (»Engelbrechtsz«).

Ohne weiteres ist ersichtlich, daß die Werke in Dresden, Genua, Mailand, Schleißheim von derselben Hand herrühren. Es sind freie Wiederholungen der gleichen Komposition, bei denen Änderungen allein in der Stellung der Figuren zu einander, in den Hintergrundsgestalten, in der Architektur vorgenommen sind. Das Brüsseler Triptychon erscheint dem Dresdener überlegen, die Figuren sind gestreckter, geistreicher und sensibler gezeichnet, der Stil steht dem des Bles noch näher als in jenem Werk. Ein näherer Vergleich, der sich bei der Wiedergabe derselben Darstellungen auch auf den Flügeln leicht anstellen läßt, erweist aber doch die gleiche Hand in der Ausführung. Schon die allgemeine Anordnung wie die Formen der Architektur sind sehr verwandt: die gedrückten Rundbogen, von denen hie und da konstruktiv sinnlose halbgotische Steinornamente hängen, die Rosette am Ende der Renaissancehalle, der von dicken Säulen getragene Tisch auf der Darstellung im Tempel, über dem hoch oben ein Baldachin schwebt. Aber auch einzelne Typen ergeben Vergleichspunkte, wie die Frau auf dem rechten Flügel, die mit der Kerze in der Hand in Gedanken versunken zum Altar schreitet, der Kopf des ältesten Königs, der Engel mit dem Band auf der linken Tafel, welcher den längst am Ziel angelangten Hirten erscheint. Mit dem Brüsseler Werk ist auch der Übergang zu dem der Kölner Versteigerung gewonnen, das nach der Datierung in den zwanziger Jahren entstanden ist und mit jenem zusammen zu den geschicktesten Kompositionen des Künstlers gehört. Die Architektur, in deren Formen er ebenso wie der ihm verwandte Künstler mannigfaltiger als in seinen Gestalten ist, macht einen reichen und anmutigen Eindruck (der Erker an der Säulengalerie kehrt ähnlich auf dem Bild in Genua wieder). Im Mittelbild ist der stürmische Jubel über die Geburt des Kindes in den exzentrisch verzückten Gesten, den rauschend flatternden Gewändern der Engel, die wie von einem Wirbelwind in Scharen getrieben werden, in dem eilig herbeilaufenden Joseph, der vor Aufgeregtheit die schützende Hand viel zu hoch über die Kerze hält, lebendig empfunden.

Es wäre zwecklos, viele Worte über den Künstler zu verlieren. Über ihn wie über seinen Geistesgenossen, der ihm manchmal so nahe kommt, daß man versucht sein könnte ihn mit jenem zu identifizieren.

Beide sind von der Natur ebenso weit entfernt wie von einem dekorativen Phantasiestil, um den sie sich mühen. Kleine Erfolge in dem Streben nach geschlossener Flächenkomposition — der Utrechter wendet gelegentlich den italienischen Dreiecksaufbau an — nach Stimmungstönen in der Landschaft, die diesem bisweilen glücken, oder sprechendem Mienenspiel, das die Gestalten des Vlamen manchmal auszeichnet, wiegen nicht den Mangel an guter gesetzmäßig sich entwickelnder Raumdisposition, an mannigfaltiger Charakteristik der Typen, selbst nur an korrekter Zeichnung und solider Mache auf. Die zierliche Beweglichkeit der Gestalten des Bles wird zur angelernten Manier und abgezirkelten Pedanterie, das kriegerische Gepränge des Orley zum unwürdigen Aufputz. Wo die Künstler zusammen vertreten sind, wie in der Brüsseler Galerie, fallen sie mit einigen anderen Geistesverwandten unter dem Zug würdig feierlicher Primitiven und dem feinsinniger vlämischer Renaissancekünstler, die einen raffinierten Dekorationsstil für Kunstaristokraten ersannen und schwierigste Probleme virtuos und stets reizvoll lösten, durch ungehobeltes Benehmen auf. Sie verdienen kaum den Namen: handwerksmäßige Künstler, da sie vom Handwerker wenig, vom Künstler noch weniger in sich trugen.

Inzwischen ist mir noch je ein Werk des einen und des anderen Künstlers bekannt geworden. Das eine nur durch eine Photographie. Es ist ein Triptychon in Palermo, welches in der Mitte eine Anbetung des Kindes durch Maria und Engel, links eine Verkündigung, rechts die Madonna mit dem Kinde an der Brust in einer Landschaft zeigt. Den besprochenen Werken des Meisters des Dresdener Triptychons wäre es als Nr. 10 anzufügen.

Das andere, eine Arbeit des Meisters der Utrechter Adoration (als Nr. 24 der Liste) befindet sich im Museum von Alkmaar und stammt aus dem katholischen Waisenhaus der Stadt. Die Herkunft weist also wie die einiger anderer Werke auf Holland als Heimat des Künstlers. Dargestellt ist in der Mitte eine Anbetung der Könige in ganzen Figuren, welche die Komposition in Hannover nur wenig variiert, auf dem linken Flügel eine Verehrung des Kindes (einer der Zuschauer in gelber Kapuze), auf dem rechten die Flucht nach Ägypten. Bei der Rohheit der Ausführung kann kein Bedauern aufkommen über den ruinösen Zustand der Tafeln.

Zu der Rekonstruktion der Namatiuskirche in der Stadt der Arverner (Clermont-Ferrand).

Für unsere Kenntnis frühgallischer Kirchenbaukunst sind wir heute noch zum größten Teil auf Beschreibungen und gelegentliche Erwähnungen bei Schriftstellern angewiesen, die nicht immer den Vorzug sofortiger Klarheit und Eindeutigkeit haben. Sind es Stellen aus Dichtungen, welche zugrunde zu legen sind, so ist die Rechnung mit poetischer Lizenz von vornherein an die Hand gegeben. Aber selbst Gregors von Tours auf archivalischem Material und exakter Maßangabe beruhende Berichte sind nicht frei von diskutierbaren Unklarheiten. So bietet die Beschreibung, welche er uns von der im 5. Jahrhundert durch den Bischof Namatius in der Stadt der Arverner erbauten »Kirche« hinterlassen hat, der Interpretation an zwei Stellen besondere Schwierigkeiten. Gregor berichtet einmal, daß der Bau inante absidam rotundam, ferner, daß er ab utroque latere ascellas eleganti constructas opere besitze. Zum Verständnis des Ausdruckes inante zunächst ist die Kenntnis von Gregors Gesamtbericht unerläßlich:[1]) Hic (scil. Namatius episcopus) ecclesiam, qui nunc constat et senior intra murus civitatis habetur, suo studio fabricavit, habentem in longo pedes CL, in lato pedes LX, id est infra capso, in alto usque cameram pedes L: inante absidam rotundam habens, ab utroque latere ascellas eleganti constructas opere, totumque aedeficium in modum crucis habetur expositum. Habet fenestras XLII, columnas LXX, ostia VIII. Terror namque ibidem Dei et clarita magna conspicitur; et vere plerumque inibi odor suavissimus aromatum quasi advenire a religiosis sentitur. Parietes ad altarium opere sarsurio et multa marmorum genera exornatos habet. Zur Lokalisierung des inante ist es von Bedeutung, daß Gregor an erster Stelle Rücksicht auf das Langhaus nimmt, indem er dessen Maße verzeichnet. Danach sollte man aber vermuten, er habe seinen Standpunkt hier genommen und spreche in diesem Sinne von einer inante befindlichen Apsis. Dann läge diese nach vorn zu, vom Beschauer aus in üblicher Weise gerechnet, als Zielpunkt für den im Langhaus weilenden Beschauer. Gregor hält diesen Standpunkt auch weiterhin dann noch fest, indem er den Weihrauchduft

[1]) i. Mon. Germ. hist. SS. rer. Merov. I. p. 82, bei J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, 1896, S. 43.

von den religiosi herankommen läßt. Daß nur eine Apsis vorhanden war, dafür spricht auch der Passus: Parietes ad alterium opere sarsurio et multa marmorum genera exornatos habet.

Was den Ausdruck ascella anlangt, so darf wohl v. Schlossers Übersetzung mit Latte[2]) zurückgewiesen werden, vielmehr Quicherats Ansicht,[3]) es seien damit bras en saillie gemeint, als die plausibelste Interpretation gelten. Ähnlich äußern sich auch die Herausgeber der Monumenta Germaniae, welche das Wort ascella an dieser Stelle in Gregors Schriften mit ala wiedergeben.[4]) Ursprünglich ist ascella gleich axilla und finden sich zur Bezeichnung dieses Körperteils wiederholt bei Gregor. So historia Francorum lib. III. cap. 18:[5]) Nec mora, adpraehensum Chlothacharius puerum seniorem brachium elesit in terra defixumque cultrum in ascella crudeliter interfecit; lib. IV. cap. 31:[6]) Nam nascente in ingenere aut in ascella vulnus; lib. IV. cap. 33:[7]) et erant alii usque ad cingulum, alii vero usque ascellas (scil. im Wasser); lib. VII. cap. 30:[8]) cumque Claudius . . . . . . et ille non signiter sub ascella illius pugionem defixisset. Auch de virtutibus S. Martini III, 14[9]) kehrt der Ausdruck wieder: duobus in ascellis fustibus additis incurvus agebat gressum. Die Übertragung dieses Ausdrucks auf einen Teil eines architektonischen Gebildes kann gerade beim christlichen Kirchenbau nicht befremden. Finden wir doch gelegentlich z. B. das Hauptschiff einer Basilika als gremium bezeichnet.[10]) Die Übersetzung mit Querhausarme fügt sich auch in den Zusammenhang am günstigsten ein. Gregor erwähnt erst die Apsis, auf beiden Seiten derselben fallen ihm die ascellae auf, die ihn dann veranlassen, den Bau als in modum crucis erbaut zu bezeichnen, zu welcher Formation gerade Querhausarme unerläßlich sind. In diesem Sinne scheinen auch Hugo Graf,[11]) Franz von Reber[12]) F. X. Kraus[13]) zu interpretieren, wenn sie auch den Ausdruck ascella nicht ausdrücklich herbeiziehen, und an dreischiffiger Formation des Langhauses ihnen gegenüber jedenfalls festzuhalten sein wird. *Felix Witting.*

[2]) a. a. O. S. 396.

[3]) Restitution de la basilique de St. Martin, Revue archéol. XIX (1869) bezw. Mélanges d'archéologie, 1886.

[4]) SS. rer. Merov. I. p. 935. — [5]) Mon. Germ. l. c. p. 128.

[6]) l. c. p. 168. — [7]) l. c. p. 169. [8]) l. c. p. 310. — [9]) l. c. p. 635.

[10]) Liber pontificalis Romanus c. 34 (bei J. von Schlosser, a. a. O. S. 61 u. 62).

[11]) Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika (opus francigenum), 1878, S. 449, S. 66 und Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika IV, in Repertorium für Kunstwissenschaft, XV (1892), S. 461.

[12]) Kunstgeschichte des Mittelalters, 1885, S. 184.

[13]) Geschichte der christlichen Kunst, I, S. 600. — Vgl. die Rekonstruktion bei Hübsch, die altchristlichen Kirchen, Karlsruhe, 1859—63.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Emile Bertaux. L'Art dans l'Italie méridionale. Tome I. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou. Ouvrage accompagné de 404 figures dans le texte, 38 planches hors texte en phototypie et deux tableaux synoptiques. Paris, Albert Fontemoing 1904. gr. in-4° de XIV et 835 pages.

Vor fünfzig und mehr Jahren unternahm es ein deutscher Forscher, den Süden Italiens für die Kunstgeschichte zu entdecken. Während eines zehnjährigen Aufenhaltes im Lande hatte H. W. Schulz mit nicht genug zu würdigender Ausdauer und Hingebung das Material zusammengebracht, auf dessen Grundlage er die Geschichte der Kunst Süditaliens verfassen wollte. Man kennt die Umstände, die ihn an der Ausführung seines Vorhabens hinderten; man weiß, daß die nach seinem Tode erschienenen »Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süditalien« bloß das von befreundeten Händen gesichtete und auf die im Titel angegebene Zeitepoche eingeschränkte Material topographisch angeordnet in möglichster Vollständigkeit enthalten, wie solche bei der damaligen Zugänglichkeit des Landes und der Urkundenquellen dem Verfasser zu erreichen möglich war. Die Aufgabe, die Entwicklung der Künste (u. z. nicht bloß im Mittelalter, sondern bis in die Renaissance herab) systematisch zu schildern, dabei die Fabeln namentlich der gewissenlosen neapolitanischen Fälscher des 18., sowie blinder Enthusiasten des 19. Jahrhunderts wohl endgültig auszurotten, aber doch dem Süden — gegenüber dem seither einseitig bevorzugten übrigen Italien — zu seinem guten Rechte zu verhelfen, diese Aufgabe blieb nach wie vor zu lösen. Selbstverständlich war dabei nicht bloß der gesamte vorliegende Stoff einer nochmaligen Prüfung zu unterwerfen; es mußte auch alles sonstige Material herangezogen werden, das entweder seit den Zeiten von Schulz schon erschlossen worden war, oder dessen Gewinnung sich auf dem Wege neuerlicher örtlicher und urkundlicher Durchforschung noch erreichen ließ, — alles dies unter Nutzbarmachung der vielfältigen Hilfsquellen, die die Forschung der letzten Dezennien an Vergleichsmaterial

zum Zweck möglichster Klarlegung der Zusammenhänge bezw. Gegensätze zur Verfügung stellte. Selbstverständlich mußte die Untersuchung möglichst vollständig auf alle Produkte des Kunstschaffens ausgedehnt werden.

Unser Verfasser, jetzt Lehrer der Kunstgeschichte an der Universität Lyon, ist vor zehn Jahren als Zögling der École de Rome im vollen Bewußtsein ihrer Schwierigkeit an diese Aufgabe herangetreten. Wiederholt hatten wir während dieser Zeit Gelegenheit im persönlichen Verkehr mit ihm seine jugendliche Begeisterung, die alle Kräfte einsetzte, ebensowohl wie die soliden Grundlagen seiner Bildung, den weiten Umfang seiner Kenntnisse zu beobachten, — Faktoren, die uns mit voller Zuversicht für das Gelingen seines Unternehmens erfüllten.

Er hat unsere Erwartungen nicht getäuscht, vielmehr seine Aufgabe — soweit das Urteil sich auf den vorliegenden ersten Band gründen darf — geradezu in mustergültiger Weise gelöst. Das physische Maß der Arbeit, die er daran gesetzt, erregt dabei ebensosehr unser Staunen, wie ihre geistige Bewältigung unsere Befriedigung. Wer jene Teile Italiens auch nur auf den durch die spärlichen Bahnlinien gewiesenen Wegen je durchreist hat, weiß, daß ein derartiges Unternehmen nicht gerade unter die Rubrik der Vergnügungstouren einzureihen ist. Und doch erscheint es als solches im Vergleich zu den Mühen der methodischen Durchforschung bis in die entlegensten Winkel des Landes, wie sie der Verfasser vornehmen mußte! Welch neidenswerten Vorrat an Jugendkraft, an Begeisterung und Opfermut setzt nur der Kampf mit all den materiellen Entbehrungen und Hindernissen voraus; und welchen Aufwand von geistiger Arbeit erfordert es dann, um eine solche Summe von Beobachtungen und Anschauungen zu einem wissenschaftlichen Ganzen zu gestalten! Wir beneiden den Verfasser um jenen, während wir ihn aus vollem Herzen zu diesem beglückwünschen. Tritt in letzterer Beziehung schon formell die klare Disposition des Stoffes und der einheitliche Geist der Darstellung wohltuend in Erscheinung, so kann, was den wissenschaftlichen Wert des Inhalts betrifft, zuversichtlich behauptet werden, daß wir nunmehr eine Geschichte der Kunst Süditaliens besitzen (wir antizipieren hier das binnen Jahresfrist in Aussicht stehende Erscheinen des abschließenden zweiten Bandes), wie sie in gleicher Ausführlichkeit, Vollständigkeit und Erstreckung auf alle Zweige für keine andere Kunstprovinz des Landes, weder für Toskana, noch für die Lombardei oder Venedig vorliegt.

In der folgenden Inhaltsübersicht, wenngleich sie sich in anbetracht der Fülle des Stoffes notwendig nur auf die Hervorhebung des Bedeutendsten beschränken muß, wird sich Gelegenheit bieten, im besonderen

auf jene Punkte hinzuweisen, deren Klarlegung dem mit erstaunlicher Beherrschung des Stoffes bis in seine verborgensten Einzelheiten verbundenen Scharfsinn des Verfassers, seiner glücklichen Kombinationsgabe und nicht zuletzt der genauen autoptischen Kenntnis nicht bloß der Monumente Zentraleuropas, sondern namentlich auch der Kunst des byzantinischen und griechischen Orients verdankt wird. Vorher möge aber noch der äußeren Form gedacht sein, in die der reiche Inhalt gefaßt ist; wiewohl man ja bei einem Werke, das als Publikation der École française de Rome unter den Auspizien des Unterrichtsministeriums erscheint, von vornherein das beste zu erwarten berechtigt ist. In der Tat entsprechen Format, Papier, Typen und Druckanordnung in ihrer einfachen Gediegenheit den besten Traditionen des französischen Buchverlags, während der Reichtum und die Qualität der bildlichen Beigaben sich wohl nur unter dem erwähnten Doppelpatronat erreichen ließ. Die Vorlagen zu den Illustrationen wurden zu großem Teile vom Verfasser selbst sowohl in zeichnerischen Aufnahmen (worin sich sein Stift als ebenso gewandt beweist, wie seine Feder im Texte), als auch in Photographien geliefert; im übrigen sind sie den Vorräten der Firmen Alinari und Moscioni entnommen. Die Druckherstellung sämtlicher Illustrationen, besonders der phototypischen Sondertafeln läßt durchweg nichts zu wünschen; selbst bei den Zinkätzungen sind die Nachteile dieser Reproduktionsart soweit möglich überwunden.

Von den fünf Büchern, in die Bertaux den Stoff eingegliedert hat, umfaßt das erste den Zeitraum vom Untergange des römischen Reichs bis zur Invasion der Sarazenen. Im ersten der fünf Kapitel, in die es zerfällt, werden die Katakomben und Basiliken Neapels und Nolas (die berühmten Schöpfungen des h. Paulinus!) behandelt, wobei das an den alten Dom der ersteren Stadt angebaute Baptisterium als eine Schöpfung des 5. Jahrhunderts und als der erste christliche Bau nachgewiesen wird, bei dem der Übergang von dem Quadrat des Grundrisses zur Kuppelwölbung mittels halbrunder Zwickelnischen (tromples d'angle), einem der charakteristischen Konstruktionselemente der sassanidischen Baukunst, bewirkt ist. Ähnliches kommt auch an S. Vitale zu Ravenna vor, — und es ist damit die Übertragung gewisser Bauelemente aus dem Orient nach Italien schon zu so früher Zeit erwiesen.

Das zweite Kapitel, den vorjustinianeischen Mosaiken Kampaniens gewidmet, weist in denselben nebeneinherlaufend frühchristlich-römische, sodann vorzugsweise ravennatische und endlich auch direkt orientalische Einflüsse neben Motiven auf, die der lokalen Tradition (Pompeji und Neapler Katakomben) entnommen sind. Im dritten Kapitel wird die Kunst des Herzogtums Neapel seit seiner Wiedereroberung durch Belizar, sowie die

der byzantinischen Städte Süditaliens vor dem 10. Jahrhundert als durchaus vom Orient (Byzanz, Persien) bedingt, — im vierten die überaus spärlichen Zeugnisse einer Kunstübung in den lombardischen Herzogtümern Süditaliens als entartete Nachbildungen geometrischer Dekors von orientalischem Ursprung erkannt. Im fünften Kapitel erörtert der Verfasser die Anfänge der Benediktinerkunst in den Abteien von Montecassino und an den Quellen des Volturno, wobei die in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entdeckten Fresken der Laurentiuskapelle in der letzteren Abtei zuerst eine in jeder Beziehung mustergültige, durch reiche Illustration unterstützte Analyse finden. Sie führt zu dem Ergebnis, wonach dies einzig übrige, um 830 entstandene Denkmal der frühesten Benediktinerkunst sein Vorbild in gewissen römischen Fresken des 8. und 9. Jahrhunderts hatte (Oratorium Papst Johanns VII. in S. Peter, S. Maria antiqua, Unterkirche S. Clemente), die eine Mischung von frühchristlich-römischen und byzantinischen Motiven aufweisen, welch letztere ihre Übertragung in den Okzident der Herrschaft der 13 Päpste orientalischer Herkunft im 7. Jahrhundert, und ihre Verbreitung bis über die Alpen den Opfern des Bilderstreites verdanken.[1])

Das zweite Buch behandelt die Kunst der Basilianer- und Benediktinermönche vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. Während die erstere in der seit Ende des 9. Jahrhunderts den Sarazenen wieder entrissenen, bis zur Eroberung durch die Normannen um die Mitte des 11. Jahrhunderts unter der Herrschaft von Byzanz stehenden Hälfte Süditaliens aus dieser Epoche keine, und auch aus der Zeit der Normannenherrschaft nur wenige (völlig byzantinische) Denkmäler hinterlassen hat, sind in den Oratorien und Kapellen der durch Kalabrien, die Basilicata und die Terra d'Otranto verstreuten Grottenansiedlungen der Basilianer zahlreiche Wandgemälde erhalten, deren Entstehungszeit bis über das 14. Jahrhundert herabreicht. Wir können der Analyse, die der Verfasser davon gibt, nicht näher folgen, wenden uns vielmehr dem viel wichtigeren Teil dieses zweiten Buches zu, worin in sieben Kapiteln die Schule der nach den Sarazenenschrecken seit 950 wieder neuerstandenen Abtei von Montecassino in ihren mannigfachen künstlerischen Manifestationen untersucht wird (S. 155—308). Ihre Blüte verdankt sie bekanntlich dem großen Abt Desiderius, der im Mutterkloster ausgedehnte Arbeiten ausführen läßt, deren Wiedererweckung wenigstens in der Vorstellung uns die Beschreibung des gleichzeitigen Chronisten Leo von Ostia gestattet. Während diese letztere (sowie die wenigen erhaltenen Monumente, z. B.

[1]) Neuerdings hat P. Toesca im Bullettino dell'istituto storico italiano, Roma, 1904 Nr. 25 die in Rede stehenden Fresken auch zum Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung gemacht.

S. Angelo in Formis) uns lehrt, daß die Architektur dem okzidentalen Basilikentypus folgte, erkennt man in den Resten ihres Dekorationsschmuckes (Fußboden in Montecassino, Evangeliar des Alfanus [† 1182] zu Capua) sofort die Hand der von Desiderius aus Byzanz verschriebenen Künstler oder ihrer unmittelbaren Schüler. Dagegen offenbart sich in den Motiven der Mosaiken, die aus den Werkstätten der letzteren hervorgingen, ein Zurückgehen auf die römischen und kampanischen Kompositionen der frühchristlichen Zeit, keineswegs auf die Ikonographie, die sich in Byzanz seit dem 9. Jahrhundert entwickelt hatte; nur das Formen- und Farbenkleid für die ersteren wird aus der Kunst des Orients herübergenommen. Für die Beurteilung des Stils der Wandmalereien der Schule ist das heute noch einzig erhaltene Monument dieser Gattung in S. Angelo in Formis maßgebend (die Fresken in Ausonia und Foro Claudio kommen als direkte Kopien verlorener byzantinischer Vorbilder nicht in Betracht). Ihre Analyse führt unseren Verfasser zu folgendem Urteil: »Dem Stile nach sind sie durchaus byzantinisch; ihre Vorbilder sind Fresken, Mosaiken, Miniaturen entlehnt; ihr theologisches Programm ist, im ganzen genommen, okzidentalisch; ihre Ikonographie teils rein byzantinisch, teils lateinisch, teils nordisch-germanisch (das Jüngste Gericht!). Die karolingische Tradition der Rheinlande verbindet sich mit der lateinischen und byzantinischen zu dem in seiner paradoxen Komplexität einzigen Ganzen des Freskenschmucks von S. Angelo in Formis.

Zu den vorstehenden Feststellungen führt den Verfasser nicht allein die Prüfung der monumentalen Kunst der Schule; ein gleich eingehendes Studium widmet er ihren Miniaturen, die in einer reichen Zahl von Codices und Exultetrollen aus der Zeit vor und nach Desiderius vorliegen. Dabei kommen selbstverständlich auch die anglosächsischen und karolingischen Elemente derselben zu entsprechender Würdigung; sie leiten zu dem Schluß, daß die byzantinischen Künstler in den Miniaturen auf Montecassino einen Dekorationsstil schon vorfanden, der sich daselbst seit karolingischer Zeit ausgebildet und vielfach mit Elementen ihrer Kunst durchsetzt hatte. Der die Exultetrollen behandelnde Exkurs ist eine völlige Neuheit der Kunstliteratur;[2]) die ihm beigegebenen synoptischen Tabellen mit der vergleichenden Ikonographie sämtlicher Rollen ermöglichen die sofortige Übersicht der Varianten und die Bestimmung der Einflüsse, die darin zur Geltung gelangen. Als Ergebnis kann Bertaux feststellen, daß die Ikonographie der Exultetrollen (die wohl auf ein byzantinisches Vorbild zurückgehen) in der karolingischen Kunst

[2]) D. Augustin Latil, einer der gelehrten Mönche von Montecassino, ist seit 1899 mit der Herausgabe einer zusammenfassenden Arbeit über den Gegenstand befaßt, die von sehr getreuen und vollständigen Reproduktionen in Farbendruck begleitet ist.

wurzelt und ihre wesentlichen Themen dem Bilderschmuck der Sakramentarien entnimmt.

Nachdem der Verfasser in einem Schlußkapitel noch die Einflüsse der Benediktinerkunst auf die Malerei in der Provinz Salerno und Rom, sowie in den Abruzzen erörtert (wobei wir z. T. zuerst mit einigen Freskenzyklen dieser letzteren bekannt gemacht werden, die sich nicht bloß durch Stil und Gegenstand, sondern in einem Falle sogar durch die Signatur ihres Schöpfers Armanino de Modena als Arbeiten norditalischer, wenn nicht gar französischer Hände vom Ende des 12. und Verlauf des 13. Jahrhunderts entpuppen) geht er im dritten Buch auf die Kunst unter der Normannenherrschaft über, wie sie sich in ihren verschiedenen Zweigen in Apulien und Kampanien bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts entwickelte (S. 310—508). Es geschieht hier zum erstenmal, daß uns die Fülle der einschlägigen Monumente in historischem Zusammenhang vorgeführt wird, der sich aus ihrem eingehenden Studium und der vergleichenden Analyse ergibt. Von der Grabkapelle Boemunds zu Canosa, der eine muselmännische Grabstätte zum Vorbilde gedient hatte, werden wir durch die Gründungen normännischer Fürsten und Bischöfe in Kalabrien und Kampanien (Gerace, Salerno, Capua, Sessa, Caserta vecchia), französischer Cluniacenser und Cistercienser am Monte Vulture und in der Terra d'Otranto (Venosa, Accerenza, Aversa,[3]) S. Nicola e Cataldo zu Lecce), zu S. Niccolò in Bari geleitet, dem einzigen Bau in Süditalien, worin sich der direkte Einfluß der heimischen normannischen Architektur nachweisen läßt. Er wird maßgebend für die Sakralmonumente Apuliens. Sie entstehen in reicher Folge unter Modifikation und Ausbildung ihres Vorbildes als Schöpfungen provinzieller und munizipaler Opferfreudigkeit, die auf der Grundlage der materiellen Vorteile einer überaus günstigen topographischen Lage erwächst (Dome von Barletta, Trani, Bari und die davon abhängigen kleineren Kirchen). Unabhängig davon, ganz für sich steht der Dom von Troja da, dessen Derivation von den Basiliken Pisas (und Luccas) Bertaux — gegenüber der jüngst wieder vorgebrachten gemeinsamen, aber voneinander unabhängigen Ableitung von byzantinischen Vorbildern (s. Venturi, Storia dell'Arte italiana III, 499 ff.) — u. E. siegreich durch den Hinweis darauf verficht, daß die analogen Bauten auf Sardinien auch gerade nur aus der Zeit der Herrschaft Pisas über die Insel stammen. Ein eigenes Kapitel behandelt die mehrkuppligen Kir-

3) Bertaux Ausführungen erlauben nunmehr keinen Zweifel betreffs der späteren Entstehung des Chors der Kathedrale von Aversa. Damit entscheidet sich die Kontroverse über die Abhängigkeit zwischen ihr und der Abtei von Venosa (s. Repertorium XXVII, 375) zugunsten der letzteren, also des französischen Ursprungs.

chen der Terra di Bari zu Canosa, Molfetta, Trani, Bisceglie, die in ihrer Anlage kein Analogon im Orient finden. Unser Verfasser bringt sie in Zusammenhang mit jenen ländlichen Kuppelbauten der apulischen „Trulli“, deren von den geologischen Besonderheiten der Gegend bedingter Ursprung auf vorhistorische Zeiten zurückreicht; er stützt seine Annahme außer mit kulturhistorischen auch mit technisch-konstruktiven Argumenten. Aus dem Inhalt des folgenden Kapitels, das die Bronze- und Elfenbeinwerke der in Rede stehenden Zeitepoche umfaßt, wollen wir — unter Übergehen der den Bronzepforten gewidmeten Ausführungen — nur auf die hier zuerst in durchaus befriedigender Weise erfolgte Rekomposition der Platten des Elfenbeinantependiums im Dom zu Salerno hinweisen. Bertaux sieht darin das Werk einer einheimischen Bildnerschule vom Ende des 11. Jahrhunderts (von der unsere Museen außerdem noch etwa ein halbes Dutzend Arbeiten bewahren), das den Traditionen byzantinischer Ikonographie, wie sie um die genannte Zeit im Orient feststanden, nicht durchweg folgt, sich im Gegenteil an älteren archaischen Vorbildern syrischen oder alexandrinischen Ursprungs aus dem 7. Jahrhundert inspiriert zu haben scheint. Drei weitere Kapitel handeln von der Ausstattung der Kirchen durch Bronze-, Holz- und Marmorarbeiten, wobei der bekanntlich ungewöhnliche Reichtum Kampaniens und Apuliens an Bischofsthronen, Kanzeln, Ambonen, Ziborien u. dgl. nach Ursprung, Stil und Dekoration im einzelnen Würdigung erfährt; ferner von der Monumentalskulptur an Säulen, Portalen und Fenstern, worin zwei Strömungen byzantinischen und lombardischen Ursprungs nebeneinander herlaufen; endlich von den Mosaiken der historiierten Fußböden, deren Arbeit durchaus von dem in Montecassino nach byzantinischen Mustern geschaffenen fälschlich sogenannten Opus alexandrinum abweicht, und für die sich am wahrscheinlichsten lombardische Herkunft geltend machen läßt. Das Schlußkapitel des 4. Buches führt uns die dekorativen Mosaiken Kampaniens am Ausgang des 12. Jahrhunderts vor (Salerno, Amalfi, Ravello, La Cava). In ihnen erscheint jene Verbindung zweier Dekorationssysteme, des byzantinischen und arabischen, wie sie zuerst in den Palatinalkirchen zu Palermo und Monreale auftritt, auf das Festland herübergebracht (was außer stilistischer Analogie auch durch historische Zeugnisse nachweisbar ist).

Das vierte Buch macht uns mit der Kunst der Grafschaft Molise, der Basilicata und der Abruzzen im 11.—13. Jahrhundert bekannt. Es zeichnet sich vor den übrigen durch eine Fülle von neuem und merkwürdigem Materiale aus, das die unermüdete Forschung Bertaux's der Wissenschaft erobert hat. Während die beiden ersteren Provinzen nur eine Anzahl nicht eben bedeutender Baudenkmäler aufweisen, können

sich die Abruzzen einer viel reicheren Entfaltung nicht bloß der Architektur, sondern namentlich auch der dekorativen Bildnerei rühmen. Für die erstere legen die Basiliken von Alba Fucese, S. Giovanni in Venere, S. Clemente in Casauria und al Vomano, S. Maria in Valle — um nur die hervorragendsten zu nennen — glänzendes Zeugnis ab. Bezüglich der letzteren aber ist auf die reichverzierten Kanzeln, Ziborien und Ambonen in Stuck, Kalkstein und Marmor, der eben genannten und anderer Kirchen, sowie auf die merkwürdigen hölzernen Pforten und Lettner in Alba Fucese, Carsoli, S. Maria in Valle hinzuweisen, — alles Schöpfungen einheimischer Meister, die sich in Gruppen wonicht Schulen sondern, von seltsam synkretistischer Konzeption und vielfach roher Ausführung — wie sie sich aus der abgeschlossenen Lage jener Gebirgsgegenden erklären —, aber gerade durch ihren Ursprung und die unverbrauchte Kraft der Phantasie, die sie offenbaren, interessant. Sehr dankenswert ist es, daß Bertaux diesen Teil seiner Arbeit reich mit vortrefflichen Illustrationen nach eigenen Aufnahmen ausgestattet hat, die nunmehr authentischen Einblick in eine bisher nur fragmentarisch bekannte Kunstübung gewähren. Neben dieser mannigfachen dekorativen Bildnerei tritt die Monumentalskulptur zurück: sie enthüllt die Schranken, innerhalb deren sich die Begabung der von den leitenden Kunstströmungen abgeschlossenen Meister bewegte.

Hatten wir schon im Verlaufe der bisherigen Darstellung die Hingabe des Verfassers an seinen Stoff zu bewundern, so erreicht sie im letzten Buch ihren Höhepunkt. Jede Zeile enthüllt die Wärme, die er der Schilderung der hier behandelten Epoche und ihres großen Protagonisten Friedrich II. entgegenbringt. Nicht als ob er den Bahnen, die die machtvolle Persönlichkeit des Kaisers auch der Kunst gewiesen, in blinder Begeisterung folgte; selbst ihm gegenüber wahrt er die Objektivität der Tatsachen, und seiner Beurteilung derselben das feine Maß, die nach allen Seiten vorsichtig abwägende Unparteilichkeit der Kritik, die den Leser so wohlthuend durch das ganze Werk begleitet. So wird denn geradezu dieser Teil des Buches zu dessen glänzendster Partie.

In der ersten, der Provinzialkunst Kampaniens und Apuliens gewidmeten Hälfte schildert Bertaux vorerst die sizilisch-kampanische Kunst des 13. Jahrhunderts, wie sie sich in weiterer Entwicklung der im Schlußkapitel des vorigen Buches beschriebenen Anfänge — ohne Beeinflussung durch den persönlichen Geschmack Friedrichs II. — einerseits im dekorativen Marmor- und Mosaikschmuck namentlich der Kathedralen von Sessa und Ravello (neben Caserta vecchia, Capua, Calvi, Fondi, bis hinauf nach Terracina), andrerseits in den Baudenkmälern Amalfis, Ravellos, Casertas und Gaetas offenbart. Sodann analysiert er die Architektur und

Skulptur Apuliens; beide behalten die auf den durch die Schöpfungen der Normannenzeit statuierten Grundlagen unter Aufnahme von Anregungen aus dem französischen und deutschen Norden und in ihrem Gefolge in mannigfacherer Ausbildung von Konstruktions-Typen und -Formen, sowie dekorativer Details, auch in dieser Epoche — gegenüber dem dekorativen Charakter der Kunst Kampaniens — ihren struktiven Charakter. Vereinzelte Versuche, auch die Antike — wiewohl nur im Ornament — wieder zu Wort kommen zu lassen, bleiben jedoch ohne Folge, bis die mächtige Initiative des Kaisers in den von ihm selbst errichteten Denkmälern der klassischen Strömung zum Durchbruch verhilft. Sie, die »kaiserliche Kunst«, von Friedrich unter der Ägide jener des römischen Weltreichs, als seines politischen und kulturellen Vorbildes ins Leben gerufen, wird uns in der zweiten Hälfte des 5. Buches vorgeführt.

Zwar in den zahlreichen Schloßbauten, die der Kaiser in den ersten Dezennien seiner Herrschaft über seine Lande verstreut, folgen die einheimischen Baumeister auch noch dem heimischen Stil. Aber später, am Brückentor zu Capua (seit 1233) und im Burgbau von Castel del Monte (beg. 1240), zwingt der Kaiser den eigenen Willen gleichsam seinen Künstlern auf und schafft dort unter dem Impuls seiner Vorliebe für die Antike eine Bildhauerschule, die seine eigene Herrschaft überdauert,[4]) — läßt hier, wohl durch französische Hände, den ersten Profanbau entstehen (dem andere, wenn auch weniger bedeutende folgen), der sich bewußt an der fränzösischen Gotik inspiriert, doch auch für manches Detail auf die Nachahmung der Antike zurückgreift.[5]) Während so der neue Stil des Nordens während der letzten Regierungszeit des Kaisers der offiziellen Kunst ihr Gepräge gibt, verpflanzt ein Genius, in den Werkstätten des Südens erzogen, jene anderen auch von Friedrich ausgestreuten Keime einer »Renaissance der Antike« über die Zeit und die örtlichen Grenzen seiner Herrschaft hinaus nach jenem Teil Italiens, der fortan die Führung in der Kunstentwicklung des ganzen Landes zu übernehmen bestimmt ist. Niccolò Pisano, für dessen süditalische Herkunft Bertaux neben dem anzweifelbaren bezw. zweideutigen urkundlichen Zeugnis bisher übersehene merkwürdige Analogien zwischen der Architektur von

4) Es gewährt dem Berichterstatter Genugtuung, daß seine vor einem Vierteljahrhundert ausgesprochene Ansicht betreffs des friderizianischen Ursprungs der Capuaner Bildwerke, die dazumal von verschiedenen Seiten angefochten wurde, nunmehr zu allgemeiner Geltung gelangt ist.

5) Seine ursprüngliche Hypothese hinsichtlich der Übertragung dieser Inspiration aus dem lateinischen Orient (s. Repertorium XXI, 242), hält der Verfasser nicht mehr aufrecht. Er gibt die Möglichkeit der Verpflanzung aus Frankreich — direkt oder auf dem Umweg über Deutschland — ebenfalls zu. Selbstverständlich hat er damit auch die Meinung, Philippe Chinard sei der Schöpfer von Castel del Monte aufgegeben.

Castel del Monte und der Kanzel von Pisa aufzuführen in der Lage ist, erweist in diesem seinen Meisterwerke nicht bloß die Überlegenheit der Kunst des Südens über die des übrigen Italiens um die Mitte des 13. Jahrhunderts; er bereichert sie durch Aufnahme von Faktoren, die er in den Arbeiten gleicher Art lombardischer Meister in Toskana vorgefunden, sowie solcher, die er aus der Kenntnis von Originalwerken römischer und byzantinischer Herkunft geschöpft, ja selbst eines Motivs, das ihm eine — nicht nachweisbare Schöpfung — nordischer Kunst geboten haben müßte (Jüngstes Gericht!) und führt so die italienische Skulptur auf diejenigea Wege, die sie zu weiterer Entwicklung beschreiten mußte. *C. v. Fabriczy.*

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresbericht 1903.

L'Arte bringt in ihrem VI. Jahrgang (1903) die folgenden hierhergehörigen Beiträge.

A. Venturi (Le primizie del Caradosso a Roma, p. 1 ff.) schreibt die beiden Bronzereliefs an der Konfession in S. Pietro in Vincoli vom Jahre 1477 dem Caradosso zu, der sie bei einem ersten Aufenthalte zu Rom (für den übrigens kein urkundliches Zeugnis besteht) als Jugendarbeit ausgeführt habe. Er stützt diese Attribution auf den Vergleich der dekorativen Partien an den Reliefs mit dem Stil der Ornamente (namentlich auch der männlichen Büste) an dem bekannten Bronzekästchen, das dem Meister — jedoch auch ohne authentisches Zeugnis — zugeteilt wird.

M. Reymond bestreitet in seinem Artikel: La tomba die Onofrio Strozzi nella chiesa della Trinita in Firenze (p. 7 ff.), die Möglichkeit des Entstehens fraglichen Grabmals im Jahre 1418, setzt es erst nach 1430, und gibt ihm das Monument der Eltern Cosimo Medicis in der alten Sakristei von S. Lorenzo zum Vorbild. Das bekannte urkundliche Zeugnis dafür, daß Piero di Niccolò das Strozzigrabmal 1418 in Auftrag erhielt (s. Repertorium XXV, 168) sucht Reymond durch die Annahme zu entkräften, es habe sich dabei nur um eine einfache Grabplatte gehandelt, die später durch das gegenwärtige Grabmal ersetzt worden sei. Die ziemlich fadenscheinigen Argumente des Verfassers finden ausführliche Widerlegung in einem Schriftchen Giov. Poggis: La Capella e la Tomba di Onofrio Strozzi, Firenze 1903, worin unter Beibringung urkundlicher Zeugnisse dargetan wird, daß 1423 der 1418 begonnene Bau der Kapelle und ihre Ausstattung, samt Gent. da Fabrianos Altarbilde vollendet war. Und nur die Hauptsache — das Grabmal — um derentwillen sie gestiftet war, sollte gefehlt haben?

D. Scano (Scoperte artistiche in Oristano, p. 15 ff.) gibt Kunde von einigen Bildwerken in den Kirchen von Oristano auf der Insel Sardinien: einer Bischofsstatue von Nino Pisano (bez.) in S. Francesco, wahrscheinlich dem Rest eines Grabmals, sowie figürlicher Reliefs einer Kanzel in der Kathedrale im Charakter der Schule Andrea Pisanos, endlich zweier Chortransennen des 8.—9. Jahrhunderts aus dem alten Dom zu Tarros.

Fr. La Grassa-Patti (Opere dei della Robbia in Sicilia, p. 37 ff.) führt uns vier Arbeiten Andreas della Robbia vor, die sich in Kirchen von Trapani, Messina, Palermo, sowie im Museum der letztgenannten Stadt befinden.

G. Fogolari (Sculture in legno del secolo XII, p. 49 ff.) beschreibt die skulpierten Holztüren in den Abruzzen: die sehr mitgenommene in Carsoli vom Jahre 1132 mit Szenen aus dem Marienleben nach dem Vorbild von Miniaturen komponiert und ursprünglich bemalt; diejenige an S. Pietro in Alba Fucese, die dem Vorbild der Bronzepforten Süditaliens in der Ornamentation und dem Gegenständlichen folgt; endlich die Flügel eines Altarschreins in S. M. maggiore zu Alatri (gleichfalls mit Szenen des Marienlebens), der eine noch vorhande Madonnenstatue aus Holz von byzantinischem Typus umschloß, — beides Werke desselben Meisters vom Ende des 12. Jahrhunderts, an denen sich die alte Bemalung noch erhalten hat (an der Madonna unter späterer Vergoldung).

G. Biscaro (Un bastone pastorale del tesoro della cattedrale di Treviso, p. 91 ff.) macht uns mit dem prachtvollen, reichskulpierten Bischofsstabe zu Treviso bekannt, woran er die Hand eines in Venedig ansässigen toskanischen Goldschmiedes vom Ende des 14. Jahrhunderts erkennen zu können meint.

A. Moscatelli gibt interessante Notizen (samt bildlichen Beilagen) über die bisher so wenig beachtete Abtei von S. Antimo am Monte Amiata, einer Stiftung französischer Benediktiner vom Jahre 1118.

G. di Marzo und E. Mauceri machen mehrere, bisher nicht beachtete Bildwerke Domenico Gagginis in Palermo und anderen Städten Siziliens bekannt (S. 147 ff.); Ant. Salinas bespricht ein Weihwasserbecken des 12. Jahrhunderts und einen Reliquiendeckel byzantinischer Arbeit in Lentini sowie Reste des Grabmals Speciale in Noto, möglicherweise ein Werk Dom. Gagginis.

L. Testi polemisiert in einem weitläufigen Artikel (Intorno ai Campanili di Ravenna, p. 165 ff.) gegen O. Gardella, der die Entstehung der ravennatischen Glockentürme erst ins IX. und X. Jahrhundert gesetzt wissen will (s. Rassegna d'Arte 1902, S. 161 ff.), und beweist mit historischen, künstlerischen und technisch-konstruktiven Argumenten, daß Glockentürme in Ravenna schon im VI. Jahrhundert existierten (S. Apollinare in Classe).

Die Polemik findet Fortsetzung in einem zweiten Artikel Testis (L'Arte IV, 271), den er in Erwiderung der Antwort Gardellas auf seinen ersten Artikel (s. Rassegna d'Arte III, 152) schreibt, worin indes keine neuen Argumente beigebracht werden.

P. Piccolomini bespricht in einer, den Bildnissen Pius II. gewidmeten Mitteilung auch die im Appartamento Borgia aufgestellte Büste aus Villa Pia und spricht ihr strenge Porträtähnlichkeit ab (p. 198).

L. Fiocca berichtet über die Ausgrabungen an S. Maria della Vittoria bei Scurzola, der Votivstiftung Karls von Anjou nach seinem Sieg über Konradin (p. 201), und gibt die Abbildung einer Madonnenstatue, die aus jener Kirche stammt und eine Arbeit deutschen Meißels aus dem 14. Jahrhundert zu sein scheint.

Pietro Toesca gibt in seinen »Ricordi di un viaggio in Italia« (p. 225) Reproduktionen einer reizenden Holzstatue der Madonna aus dem vorgeschrittenen Quattrocento, die sich in S. Maria del Sasso bei Bibbiena findet, sowie eines Stuckreliefs des h. Martin zu Pferde vom Jahre 1436, im Museo civico zu Verona, einer interessanten Arbeit, die dem Kreis der Meister der Pellegrinikapelle und der Denkmäler Brenzoni und Sarego angehört.

Gius. Sordini (La Cappella delle reliquie nel duomo di Spoleto, p. 251 ff.) macht uns mit dem in der ehemaligen Sakristei des Spoletaner Domes befindlichen Tabernakel und der sich daran schließenden Wandvertäfelung unter Mitteilung von Abbildungen derselben bekannt. Es ist eine reich mit dekorativen und figürlichen Skulpturen ausgestattete Arbeit zweier einheimischen Holzschnitzer vom Jahre 1546, des G. Andrea ser Moscati und Damiano Mariotti, von denen sonst nichts bekannt ist.

G. Bertuzzi gibt einige Notizen über die Architektur der Abtei von Chiaravalle della Colomba, um sodann näher auf die dort jüngst aufgedeckten Fresken einzugehen (p. 306 ff.)

P. Egidi bringt Nachrichten über die Monumente von Soriano in den ciminischen Bergen, die Kirche S. Giorgio, einen Bau des 11. Jahrhunderts (?), und ein Hostientabernakel der Bottega von Andrea Bregno in der Kirche S. Eutizio, sowie ein späteres aus dem Cinquecento in S. Maria del Piano (p. 321 ff.)

D. Scano berichtet über einige Monumente Sardiniens (S. Domenico in Cagliari, S. Pantaleone in Martis, S. Maddalena bei Oristano und ein gotisches Palastfenster in Sassari (p. 324).

G. Bacile gibt die Geschichte der Errichtung der Rocca zu Perugia durch Paul III. unter Heranziehung der Zeichnungen Ant.'s da Sangallo dazu in den Uffizien, und Mitteilung anderer Illustrationen des 1848 bezw. 1860 zerstörten imposanten Werkes (p. 347).

Der Berichterstatter teilt in einem Briefe des Arztes Fr. Castelli an die Herzogin Eleonora von Ferrara und einer Urkunde des Florentiner Staatsarchivs zwei bisher unbekannte gleichzeitige Berichte über Bau und Anlage des von Giuliano da Sangallo erbauten Augustinerklosters vor Porta Sangallo in Florenz mit (p. 381 ff.).

Die neue Florentiner Monatsschrift *Miscellanea d'Arte* bringt in ihrem ersten Jahrgang (1903) folgende Beiträge:

M. Reymond bespricht in seinem Artikel: La porte de la chapelle Strozzi à l'église de la Trinita (p. 4 ff.) dies Werk als eines der frühesten Zeugnisse des Renaissancestils (neben dem Ospedale degli Inocenti und dem Tabernakel der Arte del Cambio an Or S. Michele) und hebt daran das zeitlich früheste Vorkommen von kannelierten Säulen hervor.

E. Calzini handelt über die Arbeiten Francescos di Simone in Forli. Außer den ihm schon seither zugeschriebenen Werken (Büste Pino Ordelaffis, Grabmal der Barbara Manfredi) sieht er Francescos Hand in den Kapitellen des Porticus am Palast der Manfredi und in der Madonnalunette, die von der Seitentüre des Domes in die Pinakothek übertragen wurde. Die letztere ist aber viel eher als Arbeit seines Vaters Simone anzusprechen (der um 1450 am Tempio Maletestiano zu Rimini beschäftigt war).

J. B. Supino nimmt (p. 41 ff.) eine in zwei Exemplaren im Museo Nazionale vorhandene, seither dem G. Bologna gegebene kleine Bronzegruppe (als Herkules und Cacus oder Samson und die Philister gedeutet) für Daniele da Volterra in Anspruch, indem er in dessen Gemälde des bethlehemitischen Kindermordes in den Uffizien eine völlig analoge Gruppe nachweist. Die Attribution Supinos erhält ihre Bestätigung durch eine Anzahl Skizzen Danieles zu dem in Rede stehenden Werke, die P. N. Ferri mitteilt (p. 64). E. Jacobsen endlich (p. 103) weist nach, daß Daniele sich zu seiner Arbeit als Vorbild einer Tonskizze Michelangelos bediente, die er für seine beabsichtigte Gruppe des Herkules und Cacus entworfen, und die in Casa Buonarroti (6. Saal, 4. Schrank) vorhanden ist.

P. Papa veröffentlicht aus einem Notizenbuch im Archiv der Familie Frescobaldi die Zahlungsvermerke, die sich auf die Vermietung einer Bottega in dem den Frescobaldi gehörenden Hause im Fondaccio di S. Spirito an Donatello während der Jahre 1421—1426 beziehen (p. 49 und 50).

G. Poggi bringt (p. 57—64) Urkundliches zum Bau der Kirche S. Bartolomeo des Olivetanerklosters bei Florenz und über die für sie gemalten, heut in den Florentiner Sammlungen befindlichen Gemälde Lorenzo Monacos und Raff. del Garbos.

Der Berichterstatter gibt urkundliche Zeugnisse aus dem Florentiner Archiv über Holzbildhauerarbeiten Baccios da Montelupo (Kruzifix für S. Maria dei Servi, Bildwerke für die Badia von S. Godenzo), sowie einer Wachsbüste Giuliano Medicis (für die erstgenannte Kirche).

G. Poggi veröffentlicht (p. 98—103) die urkundlichen Belege (Verträge und Zahlungsvermerke) über Minos da Fiesole Arbeiten für die Badia von Florenz, die — in weniger getreuer Form — schon von E. Müntz (L'Art à la Cour des Papes I, 251 n. 4) gedruckt worden waren. Derselbe Autor bringt im nächsten Hefte (p. 105 ff.) urkundliche Zeugnisse für die Autorschaft Bern. Rossellinos an dem kleinen Sakramentstabernakel im Chor von S. Maria Nuova, und den Text des Vertrags (p. 146 ff.), womit dem Meister die Ausführung eines Teils der inneren Kuppelgallerie des Domes im Jahre 1442 übertragen wird.

A. Canestrelli beschreibt, unter Beigabe von Abbildungen, die interessante romanische Kirche zu S. Quirico im Orciathale bei Siena (p. 197 ff.), J. Mesnil endlich stellt urkundlich für das Tabernakel der Madonna der Maestri di pietre e di legnami im Museo nazionale das Datum 1475 fest, wonach es somit das älteste Werk Andrea della Robbias von sichernachweisbarer Entstehungszeit wäre.

In der Mailänder *Rassegna d'Arte* für 1903 finden sich die folgenden, unsern Gegenstandskreis betreffenden Mitteilungen:

Der Berichterstatter veröffentlicht zwei Briefe des florentinischen Gesandten Niccolini am Hofe Lodovico Moros an Piero de Medici, die von dem Modelle für einen Palast handeln, das Giuliano da Sangallo entworfen und nach Mailand gebracht hatte, wo der Bau aufgeführt werden sollte (p. 5 ff.)

G. Sordini (p. 6 ff.) beschreibt den Palazzo della Signoria zu Spoleto, einen mächtigen Bau des Trecento, der bisher der Aufmerksamkeit der Fachkreise entgangen war.

E. Caviglia schildert (p. 51—57) die Ruinen der Abteikirche S. Maria della Roccella bei Squillace, die er dem 5.—6. Jahrhundert zuschreibt, während der Bau dem Ende des 12. angehört, wie E. Bertaux (L'Art de l'Italie méridionale I, 128) jüngst nachgewiesen hat. Pag. 105 findet sich eine auf den gleichen Bau bezügliche Notiz des Münchener Architekten Dr. Julius Groeschel, worin er dem Ende des 11. Jahrhunderts zugewiesen wird (s. auch weiter unten zu: Zeitschrift für Bauwesen, 1903, S. 429 ff.)

Fr. Malaguzzi macht einige Skizzen zu der von Pellegrino projektierten und z. T. auch 1580 ausgeführten Kirche S. Raffaello in Mailand bekannt, die er im dortigen Staatsarchiv auffand (p. 57 ff.).

A. Bellucci gibt (p. 66 ff.) urkundliche Notizen über die 1439—58 bei dem Wiederaufbau der Stadtmauer von Rieti beschäftigten lombardischen Meister (zumeist von Varese).

Graf Carlo Gomba macht (p. 82) ein Stuckrelief der Madonna in Villa Castello bei Florenz bekannt, eine Arbeit Agostinos di Duccio, die Replik des Reliefs, das jüngst aus der Kirche von Auvilliers in den Louvre gelangte.

G. B. Rossi teilt Abbildungen der beiden Robbiaarbeiten in Marseille mit, der Pietà von Giovanni in der Kirche de la Major und der späteren Verkündigung in Notredame de la Garde (p. 104).

L. Marinelli bespricht den Palast Riario-Sforza in Imola, den 1483 wahrscheinlich Giorgio Marchisi aus Settignano als verkleinerte Replik von Pal. Riccardi-Medici in Florenz für Catarina, die berühmte Gattin Girol. Riarios erbaute (p. 154).

In *Napoli Nobilissima* XII (1903) veröffentlicht Ant. Filangieri-Candida eine Studie über die Büste der Sigilgaita in Ravello, die im Repertorium XXVII, 377 resumiert wurde; G. Abatino gibt eine kurze Besprechung der Cattolica in Stilo und der Kathedrale von Minturno; F. Laccetti eine solche des Kastells von Monte Serico in der Basilicata. E. Bernich stellt die Behauptung auf, der Entwurf für den Triumphbogen Alfonsos rühre von L. B. Alberti her, und seine Ausführung hätten Pisanello (!) und Pietro da Milano geleitet; allein was er zu ihrer Stütze anführt, beruht nicht auf objektiven Gründen, sondern nur auf seinen subjektiven Ansichten. Über die der Vollendung nahen Wiederherstellungsarbeiten am selben Monumente berichtet G. Muralt: Il restauro all Arco di Castelnuovo. Die Stadtmauern und Tore Neapels bespricht Ville sur-Yllon: Le mura e le porte di Napoli. P. Piccirilli beschreibt einige der hervorragendsten Denkmäler Marsiens (S. Lucia in Magliano, S. Maria in Valle bei Rosciano, S. Maria in Moscufo, S. Pietro in Alba Fucese, S. Maria in Cugnoli, samt den in den vier letzten befindlichen Kanzeln und Ambonen, endlich S. Cesidio in Trasacco mit zwei reichen Portalen aus dem Trecento).

In der *Rivista ligure* XXV (1903) p. 127 ff. bespricht A. Romualdi den zur Niederlegung bestimmten romanischen Kreuzgang von S. Andrea zu Genua und weist auf Grund neuerlicher Ausgrabungen nach, daß die schon früher demolierte Doppelkirche in ihrem unteren Geschoß aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammte, während die Oberkirche anfangs des 16. Jahrhunderts errichtet wurde.

In Band XXII (1903) der Florentiner Wochenschrift *Arte e Storia* bringt G. Carocci in einer Reihe von Artikeln wertvolle historische und

künstlerisch beschreibende Mitteilungen über mehrere weniger bekannte Abteien Toskanas. Es sind dies die Badia von Agnano (p. 11) in Val d'Ambra, vor 1000 gegründet; die Abtei von Falesia (p. 28) am Meerbusen von Piombino, 1022 gegründet, aber schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts wegen ihrer ungesunden Lage verlassen (ihre Stelle bezeichnet heut nur noch eine kleine Kapelle); die zwischen 862 und 882 als Nonnenkloster gegründete, seit 1003 von Camaldulensern innegehabte Badia della Berardenga im Sienesischen (p. 41); endlich die altberühmte Abtei S. Salvatore am Monte Amiata, vom Longobardenkönig Rachis (744—49) gegründet, von deren ursprünglichem Bau heut nur noch die Krypta der Kirche vorhanden ist (p. 125).

L. Porciatti macht das Taufbecken im Dom zu Grosseto bekannt, 1470 von einem sonst unbekannten Ser Ghino gearbeitet, bei der letzten Restauration des Baues (1860) leider in seine Bestandteile zerlegt und seither noch immer der Rekomposition harrend (p. 35).

D. Sant' Ambrogio gibt eine historische Notiz über das Chorherrnstift S. Maria in Rivalta d' Adda bei Treviglio (p. 43), zwischen 1090 und 1100 gegründet, zu Beginn des 12. Jahrhunderts ausgebaut, der Anlage von S. Ambrogio in Mailand folgend (durchaus kreuzgewölbt bis auf das Tonnengewölbe des Presbyteriums) und in den letzten Jahren verständnisvoll in seiner ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt. Noch eingehender hat derselbe Autor den gleichen Gegenstand in zwei Nummern der Lega Lombarda (vom 6. und 8. Februar 1903) behandelt.

A. Anselmi berichtet (p. 145) über ein Altarwerk, das die Brüder Ambrogio und Mattia della Robbia für eine Kapelle in S. Francesco zu Macerata in den Marken 1527—29 ausführten. Vgl. unsere ausführliche Mitteilung darüber im Repertorium XXVIII, 98.

C. Cipolla endlich beschreibt die Kirche S. Severo in Bardolino am Gardasee, einen Bau des 11. Jahrhunderts (p. 155).

Über die im *Archivio storico lodigiano* 1903 p. 59ff. veröffentlichte Entdeckung eines in Holz geschnitzten Altarwerkes des Bongiovanni di Lodi vom Jahre 1480 durch D. Sant' Ambrogio wurde im Repertorium XXVII, 378 des näheren berichtet; desgleichen über das von demselben Autor in der *Lega Lombarda* vom 1. Juni 1903 zuerst bekannt gemachte Marmorrelief G. Ant. Omodeos im Bischofspalast zu Pavia (a. a. O. S. 188).

Auf das von ihm zuerst in der Lega Lombarda vom 3. Februar 1900 besprochene Grabmal Cameri im Dom zu Volpedo bei Tortona (s. Repertorium XXIII, 261) kommt dessen Entdecker D. Sant' Ambrogio nochmals ausführlicher unter Beifügen einer figürlichen Darstellung zu sprechen im *Monitore tecnico* von Mailand (20. April 1903).

Über die schöne Entdeckung Supinos (die er in der kleinen Schrift: L'incoronazione di Ferdinando d' Aragona, Firenze 1903 veröffentlichte), durch die das vielumstrittene Krönungsrelief des Bargello nunmehr als eine Arbeit Ben. da Majanos bestimmt ist, haben wir im Repertorium XXVI, 262 berichtet.

L. Beltramis Schrift: Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della catedrale di Milano. Per nozze. Milano 1903, gibt einleitend die Geschichte des Kuppelbaues, um daran die Mitteilung von elf Dokumenten zu schließen, welche sich auf das von Leonardo gelieferte Modell dazu beziehen. Im Anfange werden weitere 29 urkundliche Belege über den Verlauf der betreffenden Arbeiten von 1467—1498 abgedruckt. Desselben Autors: Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro nel castello di Milano. Milano 1903, gibt Notizen über Ursprung und Wiederherstellung der dem urbinatischen Meister zugeschriebenen Brückenverbindung zwischen zwei Teilen des Kastells vor Porta Giovia.

G. Agnellis Schriftchen: Il palazzo di Lodovico il Moro in Ferrara, Ferrara 1903, trägt die Nachrichten über den der Tradition nach von Lod. Sforza erbauten späteren Palazzo Calcagnini gia Costabili, den schönsten Privatbau Ferraras zusammen.

C. Mariottis: Cenni storici ed artistici sul palazzo del Popolo in Ascoli Piceno gibt über diesen wenig bekannten Bau Notizen.

Die in den letzten Jahren in nicht durchaus einwandfreier Weise restaurierte Kirche S. Savino in Piacenza, eine frühromanische Pfeilerbasilika findet eingehende Beschreibung in dem aus diesem Anlaß von verschiedenen Lokalforschern zusammengestellten Schriftchen: La regia Basilica di S. Savino in Piaçenza. Piacenza 1903. Und über die in derselben Stadt im Herbst 1902 stattgehabte Ausstellung namentlich kostbarer, wenig gekannter kirchlicher Ausstattungsstücke berichtet in Katalogform: G. Ferrari, Ricordo della mostra d'arte sacra a Piacenza nel settembre-ottobre 1902. Piacenza 1903 pp. 53 con 32 fotoincisioni.

Darüber, was P. Bacci in seiner Schrift: Cinque documenti per la storia dell' arte senese del XIII e XIV secolo. Per nozze. Pistoja 1903, pp. 27 in-8°, zur Entstehung des Grabmals Cinos da Pistoja im Dom dieser Stadt ausführt, wurde im Repertorium XXVIII, 186 des näheren berichtet.

In »*Arte italiana decorativa e industriale*«, anno 1903 bringt B. Lava in seinem Artikel: Facciate dipinte nel Rinascimento a Oderzo (p. 9 ff.) Beispiele dieser Dekorationsart im genannten Orte; M. Morasso berichtet (p. 35 ff.) in zwei reich illustrierten Beiträgen über die dekorative Ausstattung und namentlich auch über den kostbaren Kirchenschatz der Scuola di S. Rocco in Venedig; G. Carotti gibt in seiner durch einige

Nummern sich fortsetzenden Studie: Le cariatidi nel medio evo (p. 58 ff.) unter anderem die Abbildung des bisher kaum beachteten Ambonen in der Kirche zu Groppina bei S. Giovanni Valdarno, eines rohen aber interessanten, weil ältesten Spezimens der durch lombardische Meister nach Toskana gebrachten frühmittelalterlichen Skulptur. E. Signori, Un opera di Ben. da Briosco (p. 64), bespricht die für S. Tommaso in Cremona gearbeitete Arca der hh. Marcellinus und Petrus unter Mitteilung des Vertrags vom Jahre 1506, womit die Arbeit Briosco übertragen wird. Bei der 1606 erfolgten Versetzung in die Krypta des Domes wurde die ursprüngliche Anordnung geändert, indem der übrigens erst 1533—38 von G. B. Maglio gearbeitete Sarkophag secentistische Zusätze erhielt. Nach Grassellis Abecedario p. 199 soll er überhaupt nicht der für die Reliquien der hh. Marcellinus und Pietrus bestimmte Sarkophag, sondern die von Crist. Pedoni um dieselbe Zeit gearbeitete Urne des h. Arealdus sein. A. Melani, Ornamenti nel Palazzo ducale di Urbino (p. 90 ff.), schreibt die dekorative Ausstattung dieses Baues ausschließlich Ambrogio da Milano und seiner Bottega zu. Daß ein beträchtlicher Teil davon Dom. Rosselli angehört, davon weiß dieser Herr nichts! A. Luxoro, Reliquiari nel tesoro della Cattedrale di Genova (p. 96 ff.) bespricht unter Beigabe von Abbildungen vor allem die gotische Silberarca der Asche des Täufers, inschriftlich 1438 durch Teramo di Daniele aus Porto Maurizio begonnen (von ihm der Entwurf und die Ausführung des Architektonischen), von Simone Caldera aus Siena 1441 und in den folgenden Jahren vollendet (von ihm rühren die Reliefs und zahlreichen Einzelfiguren her). Sodann die Cassa für die h. Hostie bei der Prozession des Frohnleichnamfestes, 1553 von Fr. Rocchi aus Mailand und Agostino Groppi aus Venedig entworfen und in dem konstruktiven Gerüst ausgeführt; in dem reichen figürlichen und Reliefschmuck vollendet von einigen kunstgewandten flämischen Söldnern in Diensten der Republik (Utpheten, Foes, Martinez und einem Arrigo).

Im *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, Bd. XXIV (1903) veröffentlicht der Berichterstatter seine Studie über Adriano Fiorentino (S. 71—98). Völlig neu ist der auf urkundlicher Grundlage erbrachte Nachweis, daß der Meister sich nicht bloß als Bronzebildner, sondern auch als Medailleur betätigt hat. Die Zahl der vom Berichterstatter als seine Arbeiten erkannten sechs Medaillen hat W. Bode seither um zwei vermehrt (s. Zeitschrift f. bild. Kunst XV, 1903, S. 41).

E. v. Ubisch und O. Wulff besprechen (S. 208—241) einen langobardischen Helm im kgl. Zeughaus zu Berlin, der aus dem Fund von Giulianova im Jahre 1896 stammt und für das Eindringen germanischer Bildtypen und Kunstanschauung nach Italien zeugt.

L. Justi versucht in seiner Studie: Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum (S. 247 bis 283) die Chronologie der Werke des Meisters aufzustellen und schließt daran eine Würdigung der Arbeiten seiner Schüler, wie des späteren Trecento überhaupt.

W. Bode reproduziert und bespricht kurz Antonios della Porta Büste des Acellino Salvago, die kürzlich als Geschenk der Erben der Kaiserin Friedrich dem Berliner Museum einverleibt wurde (S. 318—319).

Der Berichterstatter gibt in seinem Artikel: Giuliano da Majano in Siena (S. 320—334), Kunde von Lisinis urkundlichem Nachweis, wonach Palazzo Spanocchi nach dem Entwurf des Meisters erbaut wurde, und führt einige andere Paläste Sienas (Pal. Del Vecchio, Refugio di S. Galgano) auf den Einfluß dieses Vorbildes zurück.

Im Beiheft zu vorliegendem Bande des Jahrbuchs endlich veröffentlicht derselbe die chronologischen Prospekte zum Leben und Werke von Giul. da Majano und Pagno di Lapo mit reichen Erläuterungen und Urkundenbelegen (S. 119—154).

In der *Zeitschrift für bildende Kunst,* Bd. XIV (1903) beschäftigt sich ein Artikel R. Delbrücks: Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen (S. 17—21) mit der Büste am Giebel der Kathedrale von Acerenza, die von ihm mit den Skulpturen vom Brückenkopf zu Capua in eine Reihe gestellt wird. Dagegen erhebt ebendort (S. 86) F. Philippi seine Stimme, sich auf die Siegelporträts Friedrichs II. stützend. Ebenso (S. 246—255) J. R. Dieterich unter Heranziehung des gesamten numismatischen und sigillographischen Materials.

Ernst Pollaczek: Zwei Selbstbildnisse des Nicola Pisano (S. 143 bis 146) glaubt in den Reliefs der Kanzeln von Pisa und Siena zwei Porträts des Meisters nachweisen zu können.

E. Steinmann stellt (S. 147—157) zuerst das Œuvre des Bildhauers Michele Marini zusammen, indem er von dessen Sebastianstatue und Madonnenrelief in der Kapelle der Maffei in S. Maria sopra Minerva zu Rom ausgeht, Arbeiten, von denen wenigstens die erstere durch Vasari als Werk Marinis beglaubigt ist. Auf Grund von Stilanalogie mit diesen werden dem Meister die Grabmäler Agostino und Benedetto Maffeis ebendaselbst, dasjenige Filippos della Valle in Araceli und das Lorenzo Cibos, jetzt in S. Cosimato, ferner die Ponzettiepitaphien in S. Maria della Pace, endlich die liegende Grabstatue des Erzbischofs von York in S. Tommaso degli Inglesi zugeteilt, u. E. mit vollem Recht.

Die *Berliner Zeitschrift für Bauwesen* (1903) enthält folgenden Beitrag von J. L. Heiberg: Die Kanzel von Moscufo und verwandte mittelalterliche Kanzeln in den Abruzzen (S. 275 ff.). Was er Geschicht-

liches und Stilkritisches über diese Denkmäler des 11.—13. Jahrhunderts ausführt, ist wohl durch die eingehende Behandlung, die ihnen Bertaux in seinem monumentalen Werke über die Kunst Süditaliens angedeihen läßt, überholt; dagegen behalten die ganz vorzüglichen illustrativen Beigaben von Heibergs Aufsatz ungeschmälert ihren Wert. Ferner bringt die gleiche Zeitschrift eine ausführliche Studie Dr. Julius Groeschels über S. Maria della Roccella (S. 429—448; vgl. oben zu Rassegna d'Arte p. 51—57), deren Ergebnis darin gipfelt, daß der Verfasser diese heut in Ruinen liegende kreuzförmig gewölbte Basilika für eine Gründung südfranzösischer Mönche vom Ende des 11. Jahrhunderts, nach dort heut noch bestehenden Vorbildern, erklärt. Dies bestreitet Strzygowski: Der angebliche Stillstand der Architekturentwicklung von Konstantin bis auf Karl d. Gr. (S. 630—634), indem er für die in seinem Buche: »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« gewonnenen Ergebnisse eintritt, und die Analogien zwischen S. M. della Roccella und ihr nahestehenden Anlagen in Südfrankreich daraus erklärt, daß er sie auf die beiden gemeinsame orientalische (kleinasiatische) Quelle zurückführt, die schon in der Zeit zwischen Konstantin und Justinian die gewölbte Kreuzbasilika aufweist. Er sieht sonach in dem süditalienischen Bau eine Gründung orientalischer (Basilianer) Mönche aus der Zeit zwischen Konstantin und Karl d. Gr.

Band XXIV (1903) des Jahrbuchs der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses enthält J. von Schlossers Artikel: Über einige Antiken Ghibertis (S. 125—159). In der bei ihm gewohnten geistvollen und anregenden Weise behandelt er im ersten Teil seiner Studie das sogenannte »Bett des Polyklet«, — worin er eines jener hellenistischen Totenmalreliefs nachweist, die man jetzt mit dem Heroenkultus in Verbindung bringt, während man ihnen in den Kreisen der Sammler und Gelehrten der Renaissance einen stark erotischen Sinn unterschob. Mit Hilfe synchroner Zeugnisse wird die Geschichte der vier Exemplare jenes Reliefs, wovon uns Kunde überliefert ist, rekonstruiert und dabei das — wahrscheinliche — Ergebnis gewonnen, das Exemplar Ghibertis sei durch die Sammlungen Gaddi, Bembo, Alfons I. von Ferrara in jene Rudolfs II. gelangt, wo seine Spur sich verliert. Der zweite Artikel beschäftigt sich mit der »Venus des Lysipp, d. h. jener Statue, die — wie uns Ghiberti in seinen Kommentarien berichtet — in Siena aufgefunden und als Krönung des Stadtbrunens aufgestellt, aber nach kurzer Zeit wieder entfernt wurde, »cum inhonestum videatur«, wie es in der Begründung des Ratsbeschlusses vom 7. Nov. 1357 lautet. Schlosser frägt sich nun, ob die Statue nicht Anregung und Vorbild zu der seltsamen und ganz ungewöhnlichen Verkörperung der Klugheit gegeben habe, die wir in der

Gruppe der von den Kardinaltugenden umgebenen Verkörperung der Stadt Pisa, die einst einen Bestandteil der Domkanzel Giov. Pisanos bildete, sehen und die in Stellung und Gebärde durchaus an die Venus von Medici erinnert. Es wäre dies ein Faktum von nicht geringem Wert für die Erkenntnis der künstlerischen Psyche im Trecento. — Im Schlußteil seiner Studie bringt unser Verfasser den Kolossaltorso eines herkulisch gebauten Satyrs der Uffizien, den man jetzt der pergamenischen Schule zuweist, und der 1778 aus dem Besitze der Gaddi erworben wurde, mit der Isakfigur auf Ghibertis bekanntem Konkurrenzrelief in Verbindung, mit der er eine gewisse Verwandtschaft aufweist. Freilich steht es nicht mit Sicherheit fest, daß der Torso einst wirklich im Besitz des Meisters war, aber unwahrscheinlich ist dies keinesfalls. Im Verfolg seiner höchst interessanten Ausführungen geht dann Schlosser auf den Unterschied in der Auffassung der Antike näher ein, der sich in ihrer Nachahmung, bei dem Meister der Venus von Pisa und bei Ghiberti kundgibt: für jenen liefert sie nur das »Exemplum«, d. h. das mittelalterliche Erinnerungsbild, — Ghiberti eignet sie sich nicht mehr äußerlich, stofflich, phantastisch an, sondern als eine innere Erfahrung, die ihm die rechten Wege zum eigenen Kunstschaffen weist und lehrt, weil ein Funke ihres Geistes auch in ihm lebt.

Band X (1903) der *Monuments et Mémoires, Fondation Eugène Piot* enthält einen Artikel André Michels über Agostinos di Duccio Marmorrelief der Madonna mit Engeln, das unlängst aus der Schloßkapelle von Auvilliers (Oise) in den Besitz des Louvre übergegangen ist. Ein Mitglied der Familie de Bonnières, das in Italien unter Bonaparte diente, hatte es zu Anfang des 19. Jahrhunderts dorther mitgebracht und an den genannten Ort, der in seinem Besitz war, gestiftet. Jüngst wurde in der Villa von Castello bei Florenz eine fast ganz identische Stuckreplik des Louvrereliefs aufgefunden (s. Rassegna d'arte, Julinummer 1903), dessen Entstehung der Entdecker Graf Gamba für die Jahre 1465—68 festlegen konnte. Nun steht der Typus der Madonna und der Engel im Castellorelief demjenigen der Figuren des zweiten Reliefs des Meisters, das etwas früher durch Schenkung Adolph Rothschilds in den Louvre kam, näher, als dem des Auvilliersreliefs, und da dies letztere namentlich in den beiden Stiacciatoengeln des Hintergrundes die größten Analogien mit ähnlichen von Duccio in Rimini gemeißelten Gestalten besitzt, so läßt sich die Reihenfolge der in Rede stehenden Arbeiten festlegen: das Rothschildrelief entstand — nach 1450 — zuerst, dann — zwischen 1465 u. 1468 — der Stuck in Villa Castello und danach später das Marmorrelief aus Auvilliers. Da dies letztere aber demjenigen im Museo dell' Opera del Duomo ganz stilähnlich ist, so muß auch dies in die Spätzeit des Meisters gesetzt werden. *C. v. Fabriczy.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der h. Katharina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom macht uns zuerst Adolf Gottschewski nicht nur als Arbeiten des genannten Meisters, sondern überhaupt in einer bei Heitz in Straßburg erschienen, mit trefflichen Reproduktionen ausgestatteten Publikation bekannt. Denn wenige, selbst unter den Fachgenossen, werden in die dunkle, hinter der Sakristei der Minerva gelegene Kapelle, die die fraglichen Wandbilder birgt, gedrungen sein. Außer dem größten Hauptbild der Kreuzigung und einer Verkündigung sind es zehn Einzelgestalten von Heiligen. Ihre Bestimmung auf Antoniazzo begründet der Verfasser durch die stilistische Analogie mit der in derselben Kirche befindlichen Tafel der Verkündigung, und noch schlagender mit der Kreuzigung am Tabernakel über dem Hochaltar von S. Giovanni in Laterano, die die größte Ähnlichkeit in Formen, Gewandbehandlung, Art der Komposition mit der Minervakreuzigung aufweist. Die Laterankreuzigung wurde wohl bisher dem Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo gegeben; aber Gottschewski weist die absolute Gleichheit zwischen mehreren ihrer Figuren mit solchen auf bezeichneten Bildern Antoniazzos nach und rechtfertigt somit die Zuteilung der Tabernakelbilder an Antoniazzo — und somit auch die der Minervafresken an denselben Meister. Des weiteren bietet der Verfasser einen sorgfältigen Prospekt über Leben und Werke Antoniazzos und charakterisiert ihn als »ein wirtschaftliches Talent«, der es verstand, mit der Kurie in stete Verbindung zu gelangen, das Wasser ihrer Bestellungen auf seine Mühle zu treiben und von den Beamten sein Geld einzukassieren — Dinge, die in Rom wichtiger waren als anderswo. Endlich gibt Verfasser auch Aperçus zur Charakterisierung der Künstlereigenart seines Helden. Seine Kunst ist einfach, ernst, streng, seine Gestalten würdevoll und feierlich, von einer gesteigerten Körperlichkeit und Wucht, wie sie dann voll erst in den Schöpfungen des Cinquecento erreicht wird. In ihm tritt etwas Neues in die Geschichte der Malerei: Rom. Ein Verzeichnis der authentischen und attribuierten Werke des Meisters[1]), sowie eine Bibliographie der sich

[1]) Seither ist eine weitere Arbeit von ihm, eine Freske der Verkündigung im Pantheon (erste Kapelle rechts vom Eingang) aufgedeckt worden (s. Giornale d' Italia vom 10. Juli 1904).

mit ihm beschäftigenden Schriften und Artikel schließen die wertvolle, mit Sorgfalt und Liebe gearbeitete Studie unseres Verfassers. *C. v. F.*

Pistojas Kunstschätze hat jüngst ein junger florentinischer Forscher zum Gegenstand eingehenderer Darstellung und kritischerer Betrachtung gemacht, als sie die bisherigen Guiden und Lokalhistoriker (Ciampi, Tolomei, Tigri) boten (Odoardo H. Giglioli, Pistoja nelle sue opere d' arte, Firenze 1904, 176 S. gr. 8° mit 42 Illustrationen). Schon daß der Verfasser seine Arbeit mit sorgfältigen Inhaltsverzeichnissen der Werke, Künstler und urkundlichen Belege, sowie einer Bibliographie der von ihm benutzten einschlägigen Publikationen einleitet, erweckt von vornherein für sie günstige Erwartungen, die sich bei näherer Bekanntschaft durchaus rechtfertigen. Giglioli beginnt mit einer Übersicht der Architektur an Kirchen und Palästen, behandelt dann in chronologischer Folge die Werke der Skulptur (mit Einschluß der Holzdekorationen und Goldschmiedearbeiten) und schließt mit der Schilderung der Fresken und Tafelbilder. Der Verfasser hat sich mit seinem Gegenstande genau vertraut gemacht; er gibt allemal zuerst die Ansichten seiner Vorgänger, wägt sie sorgfältig und begründet daraufhin sein eigenes Urteil. Daß er die Forschungen, die dank dem Eifer einiger für die Vergangenheit ihrer Vaterstadt begeisterten Männer, in dem kürzlich begründeten Bolletino pistojese auch für die Kunstgeschichte interessante Aufschlüsse ergeben haben, durchaus kennt und berücksichtigt, versteht sich von selbst. Aber auch Giglioli selbst hat dies urkundliche Material durch glückliche Entdeckungen in den Florentiner und Pistojeser Archiven zu vermehren vermocht (s. z. B. das Statut der Arte de' Legnaiuoli, S. 110, den Vertrag über die Anfertigung der Domtüren, S. 114 u. a. m.). Auch die Würdigung und teilweise Reproduktion der kürzlich, dank namentlich dem Eifer der Brüder Chiappelli, in S. Francesco aufgedeckten Fresken gibt Giglioli hier zuerst; gleicherweise ist ihm die erste eingehendere Beschreibung der Wandbilder (sowie die Wiedergabe eines davon) in Casa Tonini (ehemals Kloster der Frati del T) zu danken; ihre Zuschreibung an Antonio Vite zieht der Verfasser in Zweifel, und hofft durch weitere Forschungen im Pistojeser Archiv die Frage endgültig lösen zu können. So vielem Wertvollen gegenüber kommen kleine Auslassungen und Versehen kaum in Betracht. So ist z. B. des Verfassers Zweifel an der Autorschaft Ben. Bugliones für die Krönungslunette am Ospedale del Ceppo durch unsere Mitteilung eines Zahlungsvermerks dafür widerlegt (s. Rivista d' Arte II, 139), und das Auferstehungsrelief in S. Francesco auch als sein Werk nachgewiesen (l. c. p. 56). Das Madonnenrelief im Pal. comunale, von Giglioli nur allgemein als Arbeit

eines Minoschülers bestimmt, haben wir schon in der 8. Auflage des Cicerone, als dem »Meister der Marmormadonnen« gehörig aufgeführt. Leider kennt Giglioli die neuesten Ciceroneausgaben nicht, sondern zitiert stets die veraltete französische Übersetzung der fünften Auflage, und mit ihr manche seither berichtigten irrtümlichen Angaben der letzteren (s. z. B. S. 76 über das Taufbecken von S. Giovanni fuorcivitas). Die Angabe S. 46, man habe behauptet, Giov. Pisano sei in Apulien geboren, beruht selbstverständlich auf einer Verwechslung mit seinem Vater, die andere S. 109, das Imbriachiatelier habe in Florenz bestanden, auf einem Irrtum. v. Schlossers schöne Arbeit über den Gegenstand scheint unserem Verfasser entgangen zu sein; in der Bibliographie ist sie nicht angeführt. Ebenso fehlen darin Fioravantes »Vacchettone«, Burckhardts »Baukunst der Renaissance«, Venturis Aufsatz über Francesco Ferrucci im Archivio storico dell' Arte, unsere Brunelleschimonographie, und sind bei Anführung von Zeitschriftenartikeln die Titel nicht angegeben. — Endlich wäre die häufige Anführung der Angaben von Mothes' durchaus kritikloser »Baukunst des Mittelalters in Italien« besser weggeblieben. *C. v. F.*

Nekrolog.

Gustav Ludwig.

In Gustav Ludwig, der am 16. Januar 1905 zu Venedig, im Cappello nero, wo er seinen Wohnsitz ein Jahrzehnt hindurch gehabt hat, verschied, hat die deutsche Kunstwissenschaft ihren namhaftesten Vorkämpfer auf italienischem Boden verloren. Durch eine Vereinigung aller Eigenschaften, deren der Forscher bedarf, unermüdlichen Fleiß und Zähigkeit, Spürsinn (den Vorläufer des Finderglücks) und die weitesten Gebiete umfassende Kenntnisse, hat er sich, obschon nicht »vom Fach«, in wenigen Jahren eine in Deutschland und Italien gleich hervorragende, ja einzige Stellung erworben.

Wie er eigentlich dazu gekommen ist, sich diesem speziellen Forschungsgebiet zuzuwenden, hat keiner auch der ihm nahestehenden je genau erfahren, wie er denn überhaupt mit Mitteilungen über sein Leben äußerst sparsam war. Nur daß er, aus Hessen gebürtig, etwa zwanzig Jahre hindurch als Arzt in London tätig gewesen ist, hat er gelegentlich erzählt. In Beziehung zu dem Sammler Henry Doetsch, hat er sich mit Bildern zu beschäftigen angefangen. Es heißt, daß der Zufall, da er über irgend ein Bild etwas im Staatsarchiv zu Venedig zu erfragen wünschte, ihm unbekanntes, reiches Material in die Hand spielte und sein Interesse rege machte.

Die venezianische Kunstgeschichte war nun freilich nicht in dem Maße von der Forschung vernachlässigt worden, als man es gelegentlich aussprechen hört. Schon im achtzehnten Jahrhundert hatte Zanetti urkundliche Nachrichten über die Maler mitgeteilt, im letzten Jahrhundert veröffentlichten die beiden Geistlichen Jacopo Morelli und Giannantonio Moschini viel wertvolles Material. In Emanuele Cicogna, dessen Hauptwerk, die »Iscrizioni veneziani« (sechs Bände 1823—1854), leider Fragment geblieben ist, hat die venezianische Forschung auf allen Gebieten der Historie einen Repräsentanten von unvergänglicher Bedeutung gehabt. Lorenzi, in seinen Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale (nur Band I erschienen, 1868) übergab eine Fülle wichtiger Daten zur Geschichte der drei Schwesterkünste der Öffentlichkeit. Vielerlei Material erschien in dem Archivio Veneto, wo unter andern der Archivdirektor

Cecchetti Mitteilungen über venezianische Maler machte, während P. G. Molmenti das kulturelle Leben der Stadt in seiner »Storia di Venezia nella vita privata« (zuerst 1879) in großen Zügen darstellte.

In der neuesten Zeit bewiesen die Publikationen Paolettis, die zwei Hefte der Documenti inediti per servire alla storia della pittura Veneziana (Padua 1894/95), dann das monumentale Werk — Architettura e scultura di Venezia (Venedig 1893) —, wieviel für den Forscher trotz so namhafter Vorgänger zu tun übrig geblieben war.

Kurze Zeit nachdem Paolettis Arbeiten erschienen waren, setzte Ludwigs Forschertätigkeit ein. Er erkannte, was vor allem not tat, um Resultate von bleibender Bedeutung zu gewinnen: die planmäßige Durcharbeitung aller Abteilungen des venezianischen Archivs. Er bewies hierbei eine Klarheit des Vorgehens, ein organisatorisches Talent, die zum Teil den glänzenden Erfolg seines Wirkens begreiflich erscheinen lassen. Bereits in einem seiner ersten Aufsätze, den er publizierte — in dieser Zeitschrift vor nunmehr sechs Jahren — hat er seine Grundsätze niedergelegt: er beherrschte und übersah das weite Gebiet schon damals vollkommen.

Er setzte überall dort ein, wo die frühere Forschung gar nicht oder unvollkommen wirksam gewesen war.

Es ist bekannt, daß die napoleonische Epoche mit ihren gewaltsamen Umwälzungen den Kunstbesitz von Kirchen, Klöstern, Brüderschaften frei machte, der jahrhundertelang wenigen Veränderungen unterworfen gewesen und in zahlreichen Handbüchern (Guiden) aufgezeichnet worden war. Seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts aber war der Faden der Tradition abgerissen. Ludwig durchforschte die Papiere des Delegaten Edwards, dem die Ordnung des Bildbestandes Venedigs anvertraut worden war, und es gelang ihm nachzuweisen, wo die überall hin verstreuten Kunstwerke ursprünglich sich befunden hatten. Damit war dann die Basis für die weitere Forschung gegeben.

Gleichzeitig wurden die verschiedensten Abteilungen des Archivs, die Notariatsakten vorzüglich, Steuerangaben, Serien der Behörden und was sonst, systematisch durchgesehen und es trat eine alle überraschende Fülle unbekannten Materials zutage. Große und kleine hat er mit gleicher Liebe behandelt, es schien ihm nichts unwesentlich, ob nun die größten Meister oder bescheidene Kunsthandwerker in dieser Weise unserer Erkenntnis näher gebracht wurden. Dieses weite und breite Forschungsprinzip führte ihn frühzeitig auf kulturelle Dinge im allgemeinen, und er legte jene große Sammlung von Inventaren des Privatbesitzes an, die der Wissenschaft nutzbar zu machen ihm selbst nicht beschieden gewesen ist.

Daneben hat er einzelne Meister mit besonderem Interesse behandelt und in große, zum Teil verworrene Gebiete Klarheit und Ordnung gebracht. Seine Aufsätze über Bonifazio berichtigten nicht nur einen alten Irrtum, der auf Moschini und Bernasconi zurückgeht, bezüglich der Person; sie behandelten auch das ganze Bildmaterial des Künstlers und seiner Werkstatt und rekonstruierten die Staatsräume, für die jene Gemälde einst geschaffen worden waren. Für Carpaccio hatte er eine besondere Vorliebe; ihm war sein erster Aufsatz gewidmet; dann hat er in seinem Werke über die Scuola di Sant' Orsola seines Meisters Hauptwerk erschöpfend behandelt (zusammen mit Molmenti). In der Vorbereitung zu einem abschließenden Buch über Carpaccio hat ihn der Tod abgerufen und dem italienischen Mitarbeiter die verantwortungsvolle Aufgabe hinterlassen, aus Andeutungen und Illustrationen dasjenige herzustellen, was Ludwig vorgeschwebt hat.

Endlich ging er dem Inhalt einzelner Bilder nach, um deren Deutung man sich bis dahin vergebens gemüht hatte. Mit Zähigkeit eroberte er sich auch hier ein weites Gebiet; er ging zurück auf die uns so fernliegende Anschauungsweise des späten Mittelalters und fand in französischen Miniaturen die Vorbilder wieder, aus denen sich die Elemente von Bellinis Bild der »Madonna am See« zusammensetzen. Und so deutete er desselben Meisters Allegorien in der venezianischen Akademie und hatte ebenso das Material für die Erklärung von Tizians »Himmlischer und irdischer Liebe« zusammengestellt. Vor etwa sechs Jahren hat er es mir einmal vorgelegt und erläutert; aber der Aufsatz ist nie geschrieben worden und es ist zweifelhaft, ob sich mehr als die Illustrationen im Nachlaß finden werden.

Denn er arbeitete alles im Kopfe aus, bis zum letzten, hatte das Material abgeschlossen und musterhaft geordnet bereit; in kürzester Zeit war er dann imstande die Niederschrift vorzunehmen. Was für ihn das Selbstverständliche war, bedeutet nun, da er nicht mehr seine Truppen kommandieren kann, für die Wissenschaft einen schweren Verlust. Mit ihm sind Schätze zu Grabe getragen worden, die zu heben ein anderer kaum imstande sein wird.

Was er geleistet hat, davon gibt bessern Begriff, als es die Worte selbst tiefster Verehrung vermögen, das Verzeichnis seiner Schriften, das am Schluß folgt. Ein Wort aber sei von dem Menschen gesagt, der in gewissem Sinne noch mehr war als der Forscher. Eine Gestalt, wie die Ludwigs, ist in einer Zeit, wo wissenschaftliches Arbeiten als Selbstzweck leider selten geworden ist, doppelt vorbildlich. Seine Bescheidenheit war ebenso groß, als sein Wissen. Er lehnte stets jeglichen Dank ab, auch wenn er mit beispielloser Freigebigkeit unpubliziertes Material einem

andern zur Verfügung stellte. Keiner hat über venezianische Kunst gearbeitet, dem er nicht mit Dokumenten, mit Photographien, die er oft mit bedeutenden Kosten herstellen ließ, unterstützt hätte. Und wie mit Rat während der Arbeit, so förderte er mit gütigster Anerkennung die Leistung der Jüngeren und suchte sie so zu mutigem Vorwärtsstreben zu ermuntern.

Doch hat er eines beklagt und schmerzlich empfunden: daß er mit seinen Bestrebungen allein dastand, daß aus Deutschland, trotz der stetig wachsenden Zahl der Kunsthistoriker, sich ihm keine Hilfskräfte zur Verfügung stellten. Er empfand es doppelt, wo schweres Leiden ihn einen Teil des Jahres ans Krankenlager fesselte.

Wie er durch sein gütiges Wesen auch in Venedig sich aller Sympathie gewonnen hat, das hat die Beisetzung in vollem Umfang bewiesen. Als einen um die Stadt Hochverdienten, hat man ihn in San Marco aufgebahrt; Venedigs Stadthaupt mit dem klangvollen Patriziernamen, die Spitzen der wissenschaftlichen Institute haben in dieser letzten Stunde die Bewunderung ausgesprochen, die er im Leben stets von sich bescheiden zurückgewiesen. Dann hat man ihn zur letzten Ruhestätte nach San Michele geleitet, der Toteninsel auf dem Weg nach Murano, deren künstlerischen Schmuck er erläutert hat, und die er selbst charakterisierte als den »Wallfahrtsort der Venezianer, welche dort die Gräber ihrer Toten schmücken und in stiller Abgeschiedenheit der Rückerinnerung mit ihnen leben«.

Georg Gronau.

Verzeichnis der Schriften G. Ludwigs.

1897. Vittore Carpaccio. I. La scuola degli Albanesi in Venezia. Archivio storico dell arte. Serie II, anno III, S. 405.

1899. Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. (Zusammen mit P. Paoletti). Einleitung. Die Vivarini und die Muranesen. Repertorium Bd. XXII, S. 87, 255, 427.

1900. Neue archivalische Beiträge usw. Über die Malerfamilie Bastiani. Repertorium Bd. XXIII, S. 173, 274.

1901. Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung I./II. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXII, Heft II und III.

Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 bis 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig. Sammlungen d. AH. Kaiserhauses Bd. XXII, 2. Teil, S. 1.

Contratti fra lo stampador Zuan di Colonia ed i suoi socii e inventario di una parte del loro magazzino. Pubblicato a spese del Comune di Venezia in occasione della V. Riunione della Società Bibliografica Italiana (dann in Miscellanea di storia Veneta, 2. Serie, Vol. VIII, 1902).

1902. Bonifazio di Pitati usw. III. Jahrbuch, Bd. XXIII, Heft I.

Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie. Jahrbuch Bd. XXIII, Heft III/IV.

Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig. Jahrbuch a. c., Beiheft S. 43.

1903. Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise. (Zusammen mit P. G. Molmenti.) Florenz, R. Bemporad.

Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano und das Auferstehungsbild des Giovanni Bellini in der Berliner Galerie. (Zusammen mit W. Bode.) Jahrbuch Bd. XXIV, Heft II.

Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. I. Die Bergamasken in Venedig. Jahrbuch, Beiheft S. 1.

Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig (Sebastiani Luciani. Tizians Hochzeit). Jahrbuch S. 110.

1904. La patria dei pittori Carpaccio. (Zusammen mit P. G. Molmenti.) Emporium Bd. XIX, S. 111, Februar-Heft.

La Madonna degli Alberetti (ebenso). Emporium Bd. XX S. 109, August-Heft.

In Vorbereitung:

Archivalische Beiträge usw. II. Erscheint im diesjährigen Beiheft des Jahrbuchs.

Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance.

Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance (herausgegeben von Dr. Rintelen).

In: Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut. Band 1.

Carpaccio (veröffentlicht von P. G. Molmenti).

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Anderson, W. J. und R. Phené Spiers. Die Architektur von Griechenland und Rom. Fünf Lieferungen mit 185 Abbildungen, darunter 43 Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. Jede Lieferung M. 3.

Cherbuliez, Victor. Die Kunst und die Natur. I. Übersetzt von H. Weber. Ascona. C. v. Schmidtz. M. 2.35.

Chlędowski, Casimir. Siena. Erster Band. Berlin. Bruno Cassirer.

Dryhurst, A. R. Raphael. Little Books on Art. London. Methuen & Co. 2/6.

Frey, Adolf. Die Kunstform des Lessingschen Laokoon mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar. Stuttgart und Berlin. J. G. Cottasche Nachfolger. M. 3.

Haseloff, Arthur. Die Kaiserinnengräber in Andria. Ein Beitrag zur apulischen Kunstgeschichte unter Friedrich II. Mit 9 Tafeln und 25 Textabbildungen. Rom. Loescher u. Co. M. 4.50.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Erster Teil. Altertum und Mittelalter. 76 Tafeln mit 720 Bildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagshandlung. M. 8.

Laban, Ferdinand. Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist. Mit 78 auf 13 z. T. farbigen Lichtdrucktafeln und in den Text gedruckten Abbildungen. Berlin. G. Grote. M. 15.

Lafenestre, G. et E. Richtenberger. Rome, Les Musées, les Collections particulières, les Palais. Orné de cent reproductions photographiques. Paris. Librairies-Imprimeries Réunies. Fr. 10.

Leitschuh, Franz Friedrich. Flötner-Studien. I. Das Plakettenwerk Peter Flötners in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim. Mit 20 Tafeln. Straßburg. L. Beust. M. 14.

Mackowsky, Walter. Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen. Berlin. E. Wasmuth. M. 5.

Ostwald, Wilhelm. Kunst und Wissenschaft. Vortrag, gehalten zu Wien am 27. November 1904. Leipzig. Veit & Comp. M. 1.

Schmid, Max. Kunstgeschichte nebst einem kurzen Abriß der Geschichte der Musik und Oper von **Clarence Sherwood.** In 20 Heften zum Preis von je 30 Pfg. Neudamm. J. Neumann.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.